СТАРИНАР

ОРГАН
АРХЕОЛОШКОГ ДРУШТВА У БЕОГРАДУ

ТРЕЋА СЕРИЈА

КЊИГА ДРУГА (ЗА 1923)

УРЕДНИК
Н. ВУЛИЋ



STARINAR

REVUE DE LA SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DE BELGRADE

TROISIÈME SÉRIE, TOME II (ANNÉE 1923)

БЕОГРАД — BELGRADE
1925

СТАРИНАР

ОРГАН
АРХЕОЛОШКОГ ДРУШТВА У БЕОГРАДУ

ТРЕЋА СЕРИЈА

КЊИГА ДРУГА (ЗА 1923)

УРЕДНИК
Н. ВУЛИЋ



STARINAR

REVUE DE LA SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DE BELGRADE

TROISIÈME SÉRIE, TOME II (ANNÉE 1923)

БЕОГРАД — BELGRADE
1925

Идол од иловаче у Вршцу.

Феликс Милекер, Вршац.

Таб. I.

У јесен г. 1888 нађено је у северном делу вршачког атара на месту „Лудош“ приликом копања канала једно гробље с урнама у ком је било грнчарије делимично инкрустиране кречем и бронзаних предмета, који делом припадају халштату. Г. 1895 то се опет десило при грађењу железничког пута Вршац—Лугош. Већина нађених старина доспеле су у вршачки варошки музеј и ја сам те предмете објавио у речи и слици у издању угарске Академије Archaeologiai Közleményck, св. XX (Пешта 1897).

Пошто сам место где су ове старине нађене и даље посматрао, имао сам задовољство да априла 1913 код тамошње железничке стражаре отворим један гроб у ком сам нашао остатке од костију које су биле слободно сахрањене, једну малу зделу од иловаче с инкрустираним украсом и један идол од иловаче. Овај идол објављујем овде.

Идол је потпуно очуван. Он се налазио са зделом поред костију. Висина му је 0·20 м: 0·03 глава и врат, 0·06 м груди и појас, 0·11 м. доњи део тела. Глава и врат чине једну целину, четвртастог облика. Уска рамена су ћошкаста. Руке нису одвојене од тела, него имају облик крила и спреда су унутра савијене. Доњи део тела налик је на суд, шупаљ је и има облик лопте. Он је доле унутра широк 0·12—0·105 м, дакле неправилан; то је дошло услед сувише јаког печења. Зидови су дебели 0·004 м. Идол је добро печен: на 2—3 места виде се пукотине од ватре. Боја је горе црвена, доле местимице плава.

Идол је украшен угребеним украсима који су испуњени кречном материјом. Горњи део идола украшен је само спреда. На челу једна црта показује траку која је ишла преко чела, нос је означен једним косим потезом, а по један круг с концентричном тачком представља очи. Врат и груди покрива богата огрлица. Појас се састоји из једног низа двоструких концентричних кругова. У толико је богатије украшен доњи део тела, „сукња“. Он је сасвим засејан тачкама, круговима, пуним и пунктираним правим линијама и цртама на цик-цак.

Октобра 1907 нашао сам у Ватину приликом копања део груди једног сличног идола од иловаче. Тај фрагменат има 0·05 м. висине. Он је тамне боје а има такођер око врата огрлицу инкрустирану кречем. И он се налази у вршачком музеју.

Најближа аналогија овог вршачког идола је кличевачки идол, који је такођер нађен у једном гробу. Истина он је много већи — он је в. 0. 34 м. — а и лепше украшен. Али у главном може се узети да је вршачки идол имитација, мања и слабија, кличевачког идола.



Идол у Вршцу, задња страна.

Нека ми је допуштено само још једно овде да приметим. Hoernes помишља (Urgeschichte der Kunst, 223) да је кличевачки идол можда носио на себи штогод. Ово мишљење нема разлога. Ја сам кличевачки идол пре рата, у ком је он, на жалост, пропао, видео и нашао сам да је горња површина главе имала облик равног четвороугла, чија је унутрашња ивица била покривена низом троуглова инкрустираних кречем. И теме вршачког идола има облик равног четвороугла.

Frizaške kovnice novca za trgovinu s Hrvatskom i Slavonijom na Dravi, Savi i donjokranjskoj Krki.

A. Luschin-Ebengreuth, Graz.

Tab. II

Istoriku koji se bavi ispitivanjem starijih putova i trgovačkih veza koje su postojale od ranog srednjeg veka izmedju Hrvatske i Slavonije s pograničnim zemljama nemačkog carstva stoji na raspoloženju relativno samo malo pisanih izvora. Samo retko i uzgred govori se o trgovini u državnim ugovorima starog vremena, kad izuzmemo ugovore italijanskih trgovačkih republika; po neki put daju nam podatke o robi i njenom poreklu carinski propisi ili nam ograničenja koja postoje za promet dopuštaju da pravimo zaključke o dopuštenim i nedopuštenim trgovačkim putovima; trgovačkih knjiga i korespodencije nemamo gotovo nikako. Sasvim neobičan je srećan slučaj što nailazimo na jedan dokumenat kao što je sporazum koji su god. 1305 načinili varoš Maribor i manastir Vetrinje u Koruškoj, po kom s jedne strane manastir može da izvozi na ladjama vino za svoju potrebu, a s druge strane ima obavezu da drži stalno na mariborskom mostu za potrebu varoši dve ladje gotove za plovidbu.

Dakle, i suviše često izneveravaju nas pisani izvori. Stoga se mora istraživač u toliko marljivije poslužiti ostalim, makar i nemim izvorima iz prošlosti, da bi dobio odgovor na pitanja ko a ga zanimaju. Ja bih hteo danas da pokažem na nekoliko primera, kakvu pomoć može istoriku da ukaže numizmatika pri ispitivanju starije istorije trgovine.

Otprilike sedam vekova pre Hrista trgovački duh Grka izmislio je novac kao znatno sredstvo u privrednom prometu. Raniji oblici novca sad su potisnuti velikim delom novcem koji se sve više širi, dok ga nisu primili i varvarski narodi pa počeli da kuju i svoj novac. Ako obratimo veću pažnju na novac onih naroda koji su stanovali u staro doba na srednjem i donjem Dunavu izmedju Karpata i Balkana, opazićemo da oni imaju samo više-manje neuspele imitacije novca makedonskih kraljeva Filipa II i Aleksandra Velikog, peonskih i tračkih kraljeva, ili ostrva Tasa; mnogo docnijem vremenu pripadaju novci koji su pozajmili slike od rimskog novca. Iz toga mogli bismo zaključiti da su mirni odnosi ovih varvarskih naroda prema njihovim južnim susedima počeli najranije oko sre-

dine 4. veka pre Hr. Pri tome pada u oči da novci iz prave Grčke nisu imitirani.

Dakle, neposrednog saobraćaja izmedju ovih varvara i Atine i ostalih grčkih trgovačkih mesta nije bilo. To se objašnjava time što je s jedne strane saobraćaj bio u glavnom kopnom, a drugo što je cvetno doba ovih trgovačkih varoši tada već bilo prošlo. Dunav kao saobraćajni put dolazio je u obzir samo za narode na njegovim obalama i u tom pogledu je od značaja što se tetradrachme ostrva Tasa nalaze i u Ruščuku i u okolini Požuna. Tako vidimo da i mesta gde se izvestan novac nalazi mogu da nam dadu važne podatke o starim trgovačkim putovima. Ostanimo pri tom primeru. Imitacije tetradrachmi ostrva Tasa, prema opažanjima grofa Nikole Dessewffy, nalaze se, izuzevši spomenuta mesta, i u Erdelju a osobito u Rusiji. To nam otkriva da su stare trgovačke veze taj novac donele preko mora na dunavsko ušće, odakle su išle s jedne strane uz vodu, a s druge strane u Dakiju. Gde su ove imitacije postale, još nije utvrdjeno; na protiv sigurno je da je već tada postojao izmedju Dakije i oblasti Crnog mora življi saobraćaj, koji se služio ovim novcima kao sredstvom za plaćanje. Na sličan način daje se dokazati novcima noričkih Kelta koji imitiraju novac peonskih kraljeva, osobito Audoleona (315—286), i koji su nadjeni u Kranjskoj na Savi, u Koruškoj i južnoj Štajerskoj do Hrvatske u pravcu Drave, da je najstariji saobraćaj iz južnog Norika idući prirodnim putem Dravom u glavnom bio upućen na istok. Lagano, ali stalno širenje rimske vlasti istina docnije je skrenulo ovu trgovinu jednim delom prema Italiji. Ovo je ostavilo traga i na panonskom novcu. Slike na novcima iz poslednjih decenija panonske narodne nezavisnosti pod uticajem su slika koje vidimo na tako zvanim rimskim familiarnim novcima; Aravisci su, šta više, imitirali i veličinu, težinu i oblik ovih rimskih denara.

Ostavimo sad staro doba i predjimo u srednji vek, koji nam je, istina, po vremenu bliži za čitave vekove, ali koji nam je u mnogom pogledu mnogo dalji nego li antičko doba.

U srednjem veku, koji nije imao urednih putova i koji je osobito na kopnu bio upućen na ostatke rimskih putova, u koliko su ovi preživeli pustošenja seobe naroda, reke su još više odredjivale pravac trgovačkog saobraćaja nego u staro doba. Pošto Dunav s većinom svojih pritoka teče sa severo-zapada ka jugo-istoku, to se i srednje-vekovna trgovina kretala iz nemačkog carstva ka Ugarskoj, Hrvatskoj, Slavoniji i balkanskim zemljama, u pravcu ovih reka. S toga ne može nas iznenaditi to što je oko hiljadu godina po Hr., kad se reformator madjarske države kralj Stefan odlučio da se osloni na Zapad, mnogo nemačkih a osobito bavarskih pfeniga kružilo po Ugarskoj, dok je trgovina bila u rukama gornjonemačkih, osobito regensburških trgovaca. Zbog toga je kralj Stefan uzeo za osnovu novom ugarskom novcu obol (Hälbling, poludinarić) regensburškog novca, ali ne za uvek. Novčana stopa počela je opadati još pod njegovim prvim naslednicima i opadala je sve više, dok nije došlo

dotle da je ugarski novac u 12. veku postao najmanji i najlakši novac u srednjem veku. U vreme najveće dekadencije tog novca padaju tri prva krstaška pohoda, koja su prošla kroz Ugarsku krećući se Dunavom otprilike do Beograda a odakle kopnom preko Balkana k Carigradu. Saobraćaj od zapada k istoku sad ponovo ožive; trgovina Dunavom ponovo procveta. U isto vreme krstaši donesoše mnogo tudjeg novca u ove zemlje. Jedan izveštaj o trećem pohodu pominje kao osobito dragocen i omiljen novac kölnske i frizaške pfenige (dinare). Sa značajem koji je ovaj novac zadobio u 13. veku za novčani promet u Ugarskoj, Hrvatskoj i Slavoniji hoćemo sad ovde još bliže da se pozabavimo.

Do druge desetine XIII. v. bio je Friesach (u Koruškoj) jedina kovnica salzburških arhiepiskopa na njihovim imanjima u oblasti stare Karantanije. Njihovi pfenizi bili su se raširili iz Gornje Koruške daleko preko njenih granica i postali su zbog svog dobrog kvaliteta veoma raširen trgovački novac. S krstašima došli su oni iz Beča Dunavom oko 1146 i 1189 u Ugarsku. Tu se onda trgovački saobraćaj postarao za njihovo dalje širenje, odneo ih je duž velikih reka Drave i Save na donji Dunav a odatle stigli su oni za nekoliko desetina godina severno do Karpata i istočno do Erdelja.

U Hrvatskoj morao je ovaj novac već oko 1200 g. u velikim masama biti u saobraćaju, jer, kao što je Brunšmid dokazao, najstariji autonomni novac u Hrvatskoj, koji je ugarski kralj Andreja kao ban 1195—1204 kovao, imitacija je frizaškog novca. Kad je kralj Andreja II zatim zauzeo presto Arpada, to se ponovilo. Za cele njegove vlade (1205—1235) vladao je frizaški novac, i ako je to bio stran novac, u privrednom saobraćaju u celoj Ugarskoj, Hrvatskoj, Slavoniji i Erdelju. To pokazuje ne samo što se često spominju *boni frizatici* u dokumentima iz njegovog vremena, nego i što su nadjene velike sume tog novca zakopane, kao npr. 10.000 komada (zakopano oko 1220) u Detta kod Temišvara, 7590 komada (oko 1235 g.) u Aba Puszta u Gornjoj Ugarskoj istočno od Tise, 1500 komada u Ér Szodoró u Erdelju, oko 3000 komada kod Ostrva u Slavoniji i mnogo drugih nalazišta ovakve vrste, koja nije potrebno spomenuti.

Kralj Andreja II, šta više, kovao je u Ugarskoj sam novac koji je imitirao frizaški novac i koji se možda takodjer zvao frizaški i pod tim imenom išao. Onaj medjutim koji ga je primao trpeo je štetu, jer je taj novac bio lakši i gori.

Pod ovakim prilikama raslo je traženje frizaških pfeniga tako brzo da su mnogi vladaoci osnovali nove kovnice na zgodnim mestima i u njima kovali ovakav novac. Prvi su to učinili freisinški episkopi, koji su već oko 1210 g. počeli kovati frizaške pfenige na svojem imanju „Gutenwört“ u Kranjskoj na reci Krki na mestu gde se nalazio brod za saobraćaj s Hrvatskom (otud slovensko ime ovog mesta Hrvatski brod). Zatim je došao koruški vojvoda Bernhard u novozagradjenoj obližnjoj Kostanjevici (Land-

strass). Naposletku pokušao je to isto arhiepiskop Eberhard II na svojim imanjima u Štajerskoj.

Eberhard II pak obratio je svoju pažnju na Ptuj, varoš koja se nalazi na Dravi ispod Maribora, i iz koje se vodila živa trgovina s Hrvatskom i dalje. Povoda je dao oko 1220/21 jedan predlog hercoga Leopolda VI od Austrije-Štajerske, koji je bio gotov da prenese svoju kovnicu novaca iz Graza u Ptuj i da podeli s arhiepiskopom sve prihode od novca i sudskih dohodaka u Ptuju. Papa Honorije III naredio je zatim jednim pismom od 15. januara 1222 da se tako postupi (U. 31[1]) i prihodi koje je prikupio jamačno nisu bili neznatni, jer je stvarno u Ptuju došlo do kovanja zajedničkog novca. Od tog novca meni je poznat:

1. As. EBERHA — RDᔕEPᔕ. Arhiepiskop gologlav sedi u gradjanskom odelu, desnu ruku drži na bedrima, a u levoj ima skiptar s krinom. Rs. Poprsje vladike koji diže u vis dve kule vezane jednim kubetom, a oko njega jedan gladak krug i jedan krug od tačaka. Prečnik 18. Aba Puszta 30 komada. Welzl II, 1, 9757.

2. As. DVX · LIV — POLDVS slika kao gore. Rs. takodjer. Pr. 18 Aba Puszta 226 komada, 185 teži 1871 g., dakle prosečno nešto preko 1 g. Prema analizi jednog komada finoća 0·896, a prema analizi 90 komada prosečna finoća 0·830. *Welzl* 9746 i dalji.

3. Poludinarić, *(Hälbling)* bez natpisa. As. U dva glatka kruga sedi lice kao kod n. 1. Rs. U krugu od tačaka poprsje vladike izmedju dve rozete. Iznad toga dve kule vezane kao i gore jednim kubetom Pr. 14. Aba Puszta 2 komada. Nema u Welzla.

Sudeći po nalazištu iz Aba Puszte, koje je zakopano oko 1230, ovi zajednički novci mnogobrojnije su bili kovani od strane vojvode nego što ih je kovao arhiepiskop. Jedna uspomena na ptujski novac živi možda još u „villae tres in quibus residentes dicuntur hausgenözzen“, koji pominje urbar salzburškog imanja u Štajerskoj, sastavljen 1322 god. (Beitr. z. Kde. steir. Gq. XIV 1877, 36).

Zajednički novac hercegov i arhiepiskopov izgleda da nije bio u Ptuju dugog veka. Eberhard II medjutim nije napustio misao da kuje u donjoj Štajerskoj frizaške dinare kao novac za trgovinu i podigao je jednu kovnicu na svom imanju na Savi oko 30 km. niz vodu od Zidanog Mosta u Reichenburgu. Tu se nalazio jedan arhiepiskopski zamak, i u tom zamku je smeštena kovnica i jedna znatna parohija, u kojoj je sveštenik Rupert sa četiri kapelana 1213 radio. Pomena u dokumentima nema o kovanju novca u Reichenburgu, ali nam je ipak poznat jedan rečit dokaz o tom.

4. As. + E(B)ER...~ arhiepiskop s krivim štapom i ključem. Rs. + RICHЬVR. Andjelska glava s otvorenim krilima izmedju kojih se nalazi veliki krst. Pr. 18. U Aba Puszta nekoliko samo komada. Težina jednog komada 0·62 g.

[1] U sa brojem odnosi se na izvode povelja u mom radu „Umrisse einer Münzgeschichte altösterreichischen Lande im Mittelau lter“ Num. Zschr. N. F. II. Bd.

Kovanje novca u Reichenburgu nije moglo trajati dugo, jer nije načinjena nova slika za novac, nego su upotrebljavani stari žigovi frizaške kovnice, na kojima je samo na zadnjoj strani mesto „Friesach“ stavljano „Reichenburg“. To objašnjava i retkost reichenburškog novca koji je poznat tek od kako je u Aba Puszta nadjeno nekoliko komada.

Kad je arhiepiskop Eberhard II opazio da je Reichenburg zbog svog položaja malo pogodan za kovanje novca, odluči da prenese kovnicu dalje niz vodu, sasvim blizu hrvatske granice. Oči mu se zadržaše na mestu gde se danas nalazi varošica Brežice, koja leži na levoj strmoj obali Save visoko iznad ušća kranjske Krke i koja mu se usled toga učinila zgodna da prima saobraćaj iz slivova ove dve reke i da ih dalje nosi u Hrvatsku. Tačnije vesti iz starijeg doba na žalost nedostaju nam o ovom mestu, koje je Salzburg verovatno u isto vreme s Reichenburgom zauzeo. Ja mislim da je ovu varošicu stvorio Eberhard II, koju je sagradio naskoro pošto je Kostanjevicu sagradio koruški vojvoda Bernhard iz istih razloga, t. j. kao zaštitu protiv neprijateljskih napada i kao tačku gde će se skupljati trgovački saobračaj sa susednom oblasti. Kovnica je osnovana u Brežicama svakako najdalje oko 1225, jer blago koje je zakopano u Aba Puszta oko 1235 sadrži već više vrsta brežičkih pfeniga. Sigurno je da su Brežice već za vlade Eberharda II postale toliko velika varoš da je knez mogao ovda i onda u njoj da stanuje, pošto on tu više puta, počevši od godine 1241, izdaje povelje.

O brežičkim (Brežice nemački piše se i „Rain“ i „Rein“) pfenizima, dakle „Rainer Pfenige“, kako su se oni zvali u dokumentima, koje nam pominje prvi jedan ugovor koji su Ulrich von Reifenberg i njegovi sinovi 26. decembra 1252 g. načinili s Filipom Izbranikom u Salzburgu. Oni su se u njemu obavezali da uzmu natrag ona salzburška dobra koja su bili založili kod Heinricha von Schärfenberga *„pro 400 marcis denariorum monete de Rein vel de Landestrost, quam ex hiis* (*sc.* Schärfenberg) *duxerit acceptandam“*. Ovaj način izražživanja, svakako uzet iz ugovora o zalogu, dopušta nam da zaključimo da je postojala izvesna sličnost izmedju ta dva novca, koja je postojala sigurno u vrednosti a možda i u izradi i obliku. Ovo mišljenje potvrdjuju računi o pokupljenoj lionskoj desetini u salzburškoj arhiepiskopiji (1282 do 1285) koje je objavio Steinherz u 14. svesci Mitteil. des Institutes für österr. Geschichtsforschung, u kojima je jedanput, izgleda, izraz *Denarii Carniolenses* (t. j. pfenizi iz Kostanjevice) popravljen u *„Rainer* (U. 56).

Brežički novac s natpisom izdao je još pre 77 godina Welzl u svojoj zbirci (II, 1, n. 9642, 9760), ali je on ipak ostao isto tako malo poznat, kao i svedočanstva o brežičkom novcu koji je Kleymayrn naveo već 1770 u svom delu „Unparteiische Abhandlung“ § 321, ali koje je tek 1893 Steinherz tačno protumačio.

5. As. Izmedju glatkih linija: + · IᔕTIXVN — DERAINE. Vladalac u gradjanskom odelu sedi a ruku metnuo na bedra. U desnoj ruci

drži skiptar s krinom. R s. kao u br. 1. P. 17/18, tež. 0·77 g. Državna zbirka novaca i medalja u Beču, svakako iz Welzlove zbirke II, 1 n. 1760.

Medju novcem koji je nadjen u Aba Puszta nalazi se (n. 22) 3 komada s natpisom: + · Iꝏ T I X V N — · E R A I N E. Slova D E R A I N E treba, prema natpisu na novcu iz Kostanjevice L A N D E ꝏ T R O ꝏ D, čitat — D E ili čak D E N · *(arius): denarius Rainensis.*

6. A s. Izmedju glatkih linija malim lepim slovima: + A R C I P I S C — O..... R A I N E. Episkop stoji, blagosilja na desno, u levoj drži palicu s krstom. R s. Dva poprsja okrenuta napred iznad jednog zida u dvostrukom krugu od tačaka. Iznad svakog od njih po jedan krstić, a izmedju njih tri tačke i šestougaona zvezdica. Desno poprsje ima vladičansku kapu, dok je levo gologlavo. Bečka zbirka. Pr. 18, teži 1·45 g. Sličan komad u Welzlovoj zbirci II, 1 n. 9642 imao je natpis + A R C I P I ꝏ — O P V X R A I N E.

7. Mnogo su češći pfenizi koji imaju na obe strane potpuno jednake slike s natpisom + E B E R H A R D ꝏ E P S (ili — P ꝏ); u Dietmannsdorfu nadjeno je na jednom mestu 123 komada = 143· 15 g., prosečno 1·17 g., u Aba Puszta 187 komada, od kojih je 103 komada, pomešani krupni i sitni, bilo teško 102·9 g., dakle prosečno 1 g. Čistog srebra je bilo 0·870 P. 17/18 Welzl II, 1 n. 9631.

Ovaj žig ima nekih razlika, koje dolaze delom od podražavanja, a ima i meleza, koji se mogu videti u opisu tih novaca kod Harsányi[1]) pod n. 8 *a — h.* Ima komada na čijoj zadnjoj strani zvezda stoji iznad jednog kolca na drugima je izmenjen položaj poprsja, dakle levo je episkop, a desno jedan bradat čovek itd.

8. A s. + E R E — R D ꝏ P ꝏ · Episkop, slično kao napred, ali koji blagosilja na desno, levo palica s krstom. R s. Iznad jednog zida desno gologlavo poprsje, levo orao, a iznad njega zvezda izmedju dva krstića. P. 18, Welzl 9821. Aba Puszta 18 komada. Na 9 komada imao je episkop u desnoj ruci palicu s krstom, u levoj knjigu s natpisom + A R C I·· ꝏ I P Y dakle *Archiepiscopus* ili slično. Druga podražavanja i melezi kod Harsányi 32 *a — n,* koji kaže da je prosečna težina od 89 komada (pravih i podražavanja) iznosila 86·98 g., dakle prosečno komad 0·98 g.

9. A s. + E R E ·· A C ꝏ H C. Episkop kao na prethodnim, blagosilja desno, levo palica s krstom. R s. Iznad zida desno velika lavovska glava, levo gologlavo poprsje. Iznad toga zvezda izmedju dva krstića. Welzl 9740. P. 16/17. Aba Puszta 9 komada.

Retko je lavovska glava levo.

Novac sa + C V X· — V E P ꝏ i gologlavom ličnošću koja sedi na A s. i sa R s. n. 9 jamačno je iz Gutenwörta i opisan je pod n. *19.*

10. A s. + E B R H A R D V ꝏ ·· Э. Veliki krst od četiri krina i četiri mala krsta u uglovima. R s. Iznad zida palma koja se diže u vis kao kod poznatog novca iz Kostanjevice W. 9769, levo od nje poprsje jednog epi-

[1]) P. Harsànyi u Numizmatikai Közlöny 11. zv

skopa, desno zvezda iznad nje krstić. P. 17, tež. 0·90 g. Aba Puszta n. 25 (drugi komad nadjen je na drugom mestu, sad u Kaiser Friedrich Museum u Berlinu).

Pfenizi n. 6 do 10 pokazuju više-manje jak uticaj starijih i češćih novaca iz Kostanjevice. To, kao i imitacija koja se opaža na komadima kovanim u Gutenwörtu, pokazuje da salzburški obrasci dolaze iz Brežica, i to u vreme od otprilike 1220 do 1235, pošto se nalaze medju novcima iz Aba Puszta. Brežički pfenizi iz docnijih godina vlade arhiepiskopa Eberharda II nisu poznati. U trećoj četvrtini 13. veka, medjutim, brežički novac sigurno već je bio u opticaju, kao što izlazi iz računa o naplaćenoj lionskoj desetini.

Za brežičke pfenige iz docnijeg vremena držim sledeća dva komada:

11. A s. Izmedju dve linije, od kojih je jedna glatka a druga od tačaka, pola orla i uspravljen lav s desna. R s. Poprsje andjela iznad jedne grede, okruženo zvezdicama izmedju dva kruga od tačaka. P. 19. Takozvani nahodjaj od Gleisdorfa, 493 komada, od kojih 490 teže 352·8 g., jedan komad prosečno 0·72 g. Čistog srebra u 120 pretopljenih komada 0·850, u jednom komadu 0·858, dakle prosečno 0·619g. Up. moje Steirische Münzfunde br. 38 Jahrb. f. Altertumskde II (1908) Tf. XI, 128.

12. A s. U jednom glatkom krugu i jednom krugu od tačaka poprsja jednog kralja i jednog episkopa s obe strane jedne kule. R s. Austrijski štit i jedan krin izmedju dva uspravljena pantera koji su okrenuti napolje. Okvir od zvezdica izmedju dve glatke linije. 190 komada = 53°/₀ u novcima nadjenim u Borlu (Ankenstein) na Dravi. P. 19. 189 komada = 157·61 g., otuda prosečno = 0·83 g. Prema probi u kupeli (coupelle) 0·860 g. „Steirische Münzfunde“ br. 1. Tf. XI, 127.

Komadi navedeni pod n. 11 i 12 su po svojoj izradi nesumnjivo gradački pfenizi, ali po slici sudeći kovao ih je jedan arhiepiskop. Pitanje je gde? Na Friesach ne treba misliti, jer je on uvek zadržao svoje osobine kovanja. Stoga ostaju Brežice (Rann). Tu je bila jedna kovnica do u drugu polovinu 13. veka; još 1284 god. bio je u prometu znatan broj pfeniga koji je u njoj iskovan.

Treba poći od n. 11 i od sličnosti slika na novcu i grba arhiepiskopa Vladislava (1265—1270). Sličan je s ovim novcem pfenig opisan pod n. 35 u Steirische Münzfunde, jer ima istu zadnju stranu. Na njemu se može poznati novac kralja Otokara II, koji bi odgovarao arhiepiskovom novcu, ako se hoće da prida važnost krunisanoj ličnosti na glavnoj strani. Kao najmladji brežički pfenig koji je danas poznat ja bih onda smatrao n. 12, koji bi stajao u vezi s jednim sporazumom arhiepiskopa Fridriha II (1270—1284) i kralja Otokara II o novcu i koji bi prema tome, po mom mišljenju, bio iz vremena 1270—1276.

Brežički pfenizi — u koliko se oni mogu pregledati — prošli su u svom razvitku dva stupnja. Za trgovački promet s Hrvatskom i Ugarskom skovani, oni imaju najpre frizaški kov i očevidno se naslanjaju po slici i količini srebra na pfenige iz Kostanjevice, na *denarii carniolenses,* s kojima

ih i docnije mešaju. To se promenilo kad je upotreba frizaškog novca u trgovini zbog upada Mongola ometena. Od tog udara frizaški novac nije se više nikad oporavio. Od tada oni koji su kovali na Savi i na Krki novac nisu imali više razloga da daju svom novcu oblik frizaškog novca. Španheimci su izabrali za svoje docnije proizvode u Kostanjevici konkavni oblik oglejskog (akvilejskog) i ljubljanskog novca. Salzburški arhiepiskopi, koji su zabranjivali upotrebu ovog novca u svojim zemljama, tražili su naprotiv naslona na gradačke pfenige i to su postigli savezima u pitanju novca. To su uzroci zašto su brežički novci, koji su počeli kao „frisatici", završili s krajem 13. veka kao „gradački".

Gutenwört — Hrvatski Brod.

Donji tok kranjske Krke otkako reka izidje iz tesnaca kod Zabrana (*Einöd*) do ušča u Savu činio je vekovima granicu izmedju nemačkog carstva i Hrvatske. Na desnoj obali zagrebačko vladičanstvo beše osnovalo svoj arhidjakonat Krško, a na levoj nalazile su se zemlje nemačkih knezova, grofova od Bogena, Španheimaca, Andechs-Meranaca, vladičanstva Freisinga itd. Otprilike na pola puta izmedju Brežica i Zabrana nalazilo se freisinško imanje (Hofmark) „*Gutenwört*", s jednom skelom na Krki koja se upotrebljavala za saobraćaj s Hrvatskom i koja ima još i danas slovensko ime Hrvatski Brod (to ime pominje već Valvasor), dok je nemačko ime iščezlo. Tu se u početku XIII. veka nalazila jedna kovnica, od koje nam se sačuvalo novaca s natpisom, ali ne i pomeni u dokumentima. Pitanje o tome ko je taj novac kovao nije tako lako i potrebno je tačnije iztraživanje da bi se na nj moglo odgovoriti.

O tome kako je i kad tu zemlju na Krki dobilo vladičanstvo Freising nedostaju podaci; isto tako i o njegovoj prvobitnoj veličini. Sigurno je samo to da je crkva jedan znatan deo tog imanja dala kao feud porodici Andechs —Meranaca i da je on posle smrti markgrafa Henrika IV (1228) opet pripao vladičanstvu. Vladika Gerold dao ga je posle, 5. aprila 1229, za 1650 srebrnih maraka hercogu Leopoldu VI od Austrije-Štajerske pod zakup. To je bio takozvani *Feudum in Marchia* zahvaljujući kome Babenbergovci se učvrstiše u donjoj Kranjskoj, dok su u isto vreme s rukom *domine Carniolae* Agnese zadobili alodijalnu svojinu Andechs-Meranaca u Gornjoj Kranjskoj. Trg Gutenwört sa svojom kovnicom nalazio se u spomenutom *Feudum in Marchia* vladikama je s krajem XIII veka bio ostao još samo *officium Zagrad* u donjoj Kranjskoj s pravima vlasnika imanja na 23 vrlo raštrkana mesta. Iz jedne povelje koja je napisana u Škofjoj Loci 15. juna 1251 god. i u kojoj se nasledni princ Ulrik od Koruške i gospodar u Kranjskoj odriče Gutenwörta i ostalih navedenih feudnih dobara, obećavajući da će ih vratiti po očevoj smrti, saznajemo mi još i to da je hercog Bernhard, po smrti hercoga Friderika II od Austrije-Štajerske, protivpravno uzeo od crkve ove zemlje koje su joj opet bile pripale.

Tako znamo da je Gutenwört do 18. jula 1228 bio u rukama Andechs-Meranca Henrika IV, zatim da je opet pripao Freisingu, od 5. aprila 1229 do 15 juna 1246 da je pripadao Babenbergovcima, ali da ga je posle do 1256 protivpravno uzeo kranjski hercog Bernhard. Ostaje nepoznato ponešto iz vremena Meranaca: mi ne znamo kad su oni dobili ovaj feud od Freisinga i da li ga nije vladika Oto II posle progonstva markgrafa Henrika IV koji ga je izgubio uzeo kao slobodan pa ga posle opet oslobodio. To se moglo desiti oko 1215, kad je došlo do izravnanja izmedju markgrafa i vladike Otona II, po kom je Henrik kao naknadu štete koju je on učinio u imanju Škofja Loka dao crkvi *50* čiflika pod zamkom Maichau a primio ih natrag kao feud. (U. B. Krain II, n. 30 i 180 str. 22, 141). Pokušajmo sad da dovedemo u sklad ove istorijske podatke s poznatim novcem iz Gutenwörta.

Vladika Oto II iz Freisinga (1188—1220). Već Welzl (II, 1, n. 9849) pripisao je vladikama iz Freisinga — istina sa znakom pitanja — sledeći frizaški pfenig:

13. A s. Poprsje andjela s rukama ispruženim za molitvu, u dva kruga, jednom glatkom a jednom od tačaka. R s. U sličnom okviru izmedju četiri ružice veliko T (Antonijev krst) a iznad toga glava s leve strane. Pr. 19. Medju novcima nadjenim u Detta 24 komada = 27·7 g., otuda prosečno 1·15 g. Aba Puszta 40 komada = 44.45 g., dakle prosečno 1·11 g. Čistog srebra 0·930.

Ima i poludenarića nešto manjih razmera (Pr. 16, Detta 7 komada, težina pojedinih komada 0.55, 0.58 g.) a od obe vrste novca više žigova, koji se razlikuju u tome što se andjelova krila i dižu i spuštaju i što osim toga po neki put oko poprsja ima jedna do četiri rozete.

Welzl je mislio da je glava na zadnjoj strani glava Sv. Korbiniana koja se vidi na grbu vladičanskom; ali ni on nije bio siguran u svoje tumačenje. Za mene je važnije što ovi pfenizi imaju zasebno mesto po obliku i crtežu medju frizaškim novcima i što pokazuju u slici andjela namerno naslanjanje na regensburške pfenige (upor. Beierlein, Bayrische Münzen 8, 9) hercoga Ludovika Kehlheimskog (1183 -1231). Pošto se oni s druge strane razlikuju od regensburških time što je izostavljen venac od zvezda, to treba jamačno tražiti kovnicu izvan Bavarske, verovatno u Gutenwörtu. Ja mislim da je ove pfenige kovao vladika Oto II u vreme izmedju progonstva markgrafa Henrika IV do izmirenja izmedju njih dvojice, dakle od 1202 do 1215. S time bi se slagalo i to što se medju novcima nadjenim u Detta, a koji su zakopani oko 1220, našlo samo malo frizaških, a medju njima i ovaj.

Markgraf Henrik IV, 1215 do 1228.

Jedan novac s natpisom iz Gutenwörta spominje Welzl pod n. 9808 do 9811.

14. A s. Natpis izmedju glatkih crta + G U T E N W E R T. Dve ribe okrenute gore i dole. R s. Iznad jednog zida desno poprsje i levo od njega

orao; iznad toga šestougaona zvezda izmedju dva kružića; sve to u dva kruga od tačaka Pr. 17. Aba Puszta 4 komada = 4.12 g., prosečno 1·05 g., Ostrovo 3 komada, tež. 0·90, 0·82 g. Pojedini komadi imaju za razliku od drugih na R s. tačku pod zvezdom, drugi razliku u natpisu G U T E N W E ꙋ T· *Tabla n. 14.*

15. A s. Izmedju glatkih krugova: + ꙍ A R. — H I O V I R (i oštećeno), Vladika stoji, desno palica s krstom, levo knjiga. R s. tačno kao n. 14 samo s tri tačke ∴ izmedju poprsja i orla. Welzl II/1, 9820 i dalje. Dietmannsdorf 1 komad, Aba Puszta 9 komada. Pr. 17.

16. Kao n. 15, samo na A s. vladalac u oklopu, u desnoj ruci skiptar s krinom, u levoj soko. Natpis je iskvaren + E R N E . . H E, + E R И E ꙍ . . · D H E i slično. Welzl II/1, n. 9812 i dalje pripisuje stoga ove komade hercogu Ernstu Gvozdenom (1406 do 1424) i čini tako jednu hronološku pogrešku, od koje boluje njegova podela frizaških pfeniga. Pr. 17. Aba Puszta 60, Ostrovo 14 komada. Težina 89 komada od sve tri vrste (Aba Puszta) 86·98, prosečno 0·97 g. Čistog srebra 0·770.

Zadnja strana n. 15 i 16 pokazuje time što se slaže s pfenigom iz Gutenwörta n. 14 da su sva tri novca iz iste kovnice. To znači i da ih je isto lice kovalo, jer n. 15 naziva to lice, i ako je ono u sveštenićkom odelu, Marchio Vir, tj. Henrik IV od Andechs — Meranija. U ostalom n. 15 je samo podražavanje pfeniga koje je iskovao arhiepiskop Eberhard II u Brežicama i koji se razlikuju samo time što se u natpisu nalazi ime E R E — R D ꙍ P ꙍ. Kod n. 16 napuštena je lažna slika na novcu i Henrik IV je predstavljen kao svetovni vladalac, ali je zato natpis namerno tako zamršen, da ima neke sličnosti sa svojim obrascem. Stoga se kovnica markgrafa Henrika IV u Kamniku i Gutenwörtu ne mogu osloboditi prekora da su u njima kovale s vremena na vreme manje ili više slično imitacije omiljenih novaca.

17. Natpis izmedju glatkih crta. G . . . V V E R T. Orao, glavu okrenuo na levo. R s. Kao i na novcu iz Kostanjevice zid iznad njega dva poprsja, izmedju kojih stub od tačaka s krstićem. Iznad glava po jedan prsten. Pr. 17. Aba Puszta (n. 44) i Szatmár po 1 komad.

18. A s. Nejasan natpis izmedju glatkih crta . . . . A L H E R . . . ? Lav koji hita s leve strane. R s. Nad zidom dva poprsja, a izmedju njih tri tačke. Gore velika zvezda izmedju dva krstića.

To što je orao kod n. 17 uzet sa zadnje na prednju stranu pokazuje da je ova slika imala za onoga koji je novac kovao heraldički značaj, koji, po mom mišljenju, ima i lav na n. 18. Orao i lav su znaci grba porodice Andechs — Meranija. Zato ja pripisujem oba novca, od kojih n. 17 na zadnjoj strani podražava brežički novac arhiepiskopa Eberharda II, Merancu Henriku IV.

Babenbergovci u Gutenwörtu 1229—1246.

Kovnica u Gutenwörtu radila je, kao što smo videli, dosta živo u prvoj četvrti XIII. veka, a osobito je kovala imitacije brežičkog novca za trgovinu s Hrvatskom i Ugarskom. Jamačno je ona radila i kad su Babenbergovci dobili trg Gutenwört dobivši *feudum in Marchia* 1229. Ja pripisujem, s reservom, njihovoj vladavini sledeći novac, koji se naslanja na jedan brežički pfenig (n. 9) arhiepiskopa Eberharda II.

19. A s. Natpis izmedju glatkih crta + C V X R Λ E P ꙍ ili + D V X R I A E P ꙍ ili + E V X . . . A E D ꙍ i slično. Vladalac sedi, rukama se podbočio, u levoj (retko u desnoj) palica s krinom. R s. Iznad zida velika lavovska glava i levo od nje gologlavo poprsje. Iznad glava izmedju dva krstića zvezda, ispod koje po neki put još tri tačke. Welzl II/1, 9723 i dalje. Pr. 17 do 18. Aba Puszta 38 komada, 27 komada tež. 26·4 g., i prosečno dakle 1 g. Welzl je čitao C V X. A E B i pripisivao je te komade habsburškom Albertu II 1330 do 1358, pogrešio je dakle za čitav vek, pošto su novci u Aba Puszta zakopani oko 1230—1235. Natpis glasi nesumnjivo *Dux Archiepiscopus* i mogao bi se objasniti jednim nama inače nepoznatim ugovorom o novcu (vidi Ptuj str. 6) ili je to imitacija. Novac je skovan ili još pod hercogom Leopoldom VI (+ 1230, ili u prve godine hercoga Friderika II, + 1246). Tragovi docnijeg kovanja u Gutenwörtu nedostaju.

Kovnica koruških vojvoda u Kostanjevici.

Vojnička dužnost koju je donjo-kranjska Krka u svom donjem toku kao granica prema Hrvatskoj imala da ispunjuje kroz vekove bila je pored ostalog uzrok da se osnuje Kostanjevica. Na jednom malom ostrvu Krke od otprilike jednog kvadratnog kilometra sagradio je koruški hercog Bernhard za zaštitu zemlje jedan tvrd zamak koji se zvao „Landestrost", jer, kao što kaže Valvasor u svojoj knjizi „Ehre des Herzogthums Krain" (III 329) „(Es hat) ehedem für jedweden feindlichen Anlauf den Anwohnenden zur Zuflucht gedienet... Allein der Missverstand hat nach der Zeit solchen Namen gefälschet und Landstrass daraus gemacht, da doch allhie gar keine Landstrass ist".

Landestrost je medjutim hercog Bernhard odredio ne samo za sklonište, nego i za trgovačko mesto, i u njemu je sagradjena kovnica čiji je novac išao daleko do u gornju Ugarsku. Kad se to desilo, nije nam zabeleženo; zabeleške u dokumentima pominju Landestrost kao pijacu tek 1249 a njegove pfenige tek tri godine docnije. Mi ipak moramo uzeti da oboje pada bar jedan ljudski vek ranije, jer najstariji konkavni novac iz Kostanjevice podražava jedan novac akvilejskog patrijarha Wolfgera, koji je umro još 1218. Za takav novac medjutim nije bilo ovde dovoljno prodje, jer su se u Hrvatskoj bili odomaćili oko 1200 frizaški novci. Stoga u Kostanjevici počne kovanje frizaškog novca. U kakvim je gomilama ova mladja vrsta kostanjevičkog novca preko granice jurila, može se videti iz čestih pomena frizaškog novca u ugarskim poveljama a posredno i iz toga što se nalaze često medju zakopanim novcima. U Aba Puszta (jugoistočno od Nagy-Kallo u komitatu Szabolcs), medju novcima koji su zakopani oko 1235, bilo je na otprilike 7600 svega komada 317 kostanjevičkih pfeniga, dakle više od 4%, a ako tome dodamo 635 novca iz Ptuja, Brežica i Gutenwörta, gotovo sedmina celog broja. Medjutim 25 godina docnije njih je bilo gotovo sasvim nestalo iz novčanog opticaja čak iz susedne Hrvatske. U Ostrvu

(zapadno od Vukovara) nadjeno je oko 2380 frizaških pfeniga, koji su zakopani oko 1260, i medju njima je bilo, izuzevši nekoliko meleza, samo tri kostanjevička frizaha Welzl II/1, n. 9769) i 6 komada jedne mladje vrste, koja se svojim konkavnim oblikom opet približila Akvilejcima.

U Kostanjevici s(e kovalo i posle sredine XIII. veka. *Moneta Landestrostensis* pominje se u poveljama 1252 i 1259. Od 24. novembra 1270 ima jedna neštampana povelja kralja Otokara II, u kojoj on poklanja desetinu svojih prihoda iz zamka i varoši Landestrost zajedno s prihodom iz kovnice novaca manastiru Kostanjevice „*in decimis, censibus officiis, et moneta*“, kako u originalu glasi (original u ljubljanskom zemaljskom arhivu). Kostanjevički pfenizi pominju se poslednji put još 1283 u računima papskog poreznika Alirona kao *denarii Carniolenses* i pomešani s frizasima koje su u Brežicama kovali salzburški arhiepiskopi.

Pred opisom poznatih kostanjevičkih novaca moram najpre napomenuti da je mala ali vredna kovnica više puta menjala kov svojim pfenizima, da bi povećala prodju svojim proizvodima. Ona je počela s komadima u obliku čančića po ugledu na akvilejske denare otprilike oko g. 1215 istovremeno u Kostanjevici i u Ljubljani, pošto su obe kovnice hercoga Bernharda podražavale zadnjoj strani najstarijih pfeniga patrijarha Wolfgera iz Akvileje (1204—1218).

A. Kostanjevički pfenizi koruškog hercoga Bernharda po ugledu na akvilejske iz vremena oko 1215 do 1220.

21. A s. Izmedju glatkih krugova + B E R N N A R D V S D V S, hercog jaše s desna sa zastavom. R s. U krugovima od tačaka + C I V I T A S. L A D E S T R O. Crkvena zgrada s ravnim krovom, kube izmedju dva tornja Pr. 20.

Crtež ovog pfeniga, koji se potpuno slaže u slici s poznatijim ljubljanskim novcem što je izdan sa slikom u kat. Windischgrätz, Tf. I, n. 8, dobio sam od pokojnog Karla Kunza. Prvobitni komad nalazio se u zbirci jednog ruskog kneza (Demidova?) koji je živeo u Florenciji, a od tog vremena nestalo ga je.

22. A s. U krugovima od tačaka + B E R N N A R D V S ∽ D V X· C· Lav koji ima nešto od leoparda leži okrenut na levo, kao na pfenigu iz St. Veita. Welzl II/1, n. 9707. R s. + L A D E N ∽ T R O D E N A R I. Crkvena zgrada s dva tornja i ravnim krovom iz koga izlazi omorika Pr. 20, tež. 0·85 g. U mojoj zbirci.

B. Po ugledu na frizaške oko 1220 i dalje.

23. A s. Natpis u glatkim krugovima + L A N · D E · ∽ T R O ∽. Lav s palicom na kojoj je krst s leva. R s. U dva kruga od tačaka dva poprsja iznad zida i izmedju njih palma. Iznad svake glave kružić Pr. 16/17. Čistog srebra 0·740, prosečno iz 80 komada = 0·718. Aba Puszta 317 komada, 100 je težilo 94·85, 193 = 183·75 g., prosečno dakle 0·948 i 0·95 g.

Ima mnogo razlika u žigu. U natpisu + L A N D E ∽ T R O ∽ stoji i E i EN, osim toga još često D. D E.⁰ i D E N·, a poneki put je natpis iskvaren. Zid je naznačen na R s ili sa četiri kratke kose crte, ili je ukrašen na taj način što je prostor izmedju crta ispunjen krugovima, s tri tačke jedna ispod druge ili jednim krstićem.

24. Kao i prethodni, ali natpis naopako + ·∽ O R T · ∽ Ǝ ᗡ · И Ɐ ⅃ · (s malim razlikama). Druge razlike u žigu i melezi kod Harsànyi 25.

25. A s. Kao n. 22, ali... M Λ ∽. R s. Lav s krilima, iznad njega zgrada u obliku tornja na kojoj je gore krst i koja se nalazi izmedju dve petougaone zvezde. Pr. 16/17, tež. po 1 g. Dva komada nadjena sa zakopanim novcem u Ostrovu (Vjesnik hrv. arh. str. 1899—1900 Tb. VI, Col. 3 n. 7).

26. A s. Nečitak natpis u glatkim krugovima. V. N. R. N... Zmaj (Greif) s desna, napred izmedju uzdignutih kandja i pozadi pod krilom po jedan krstić. R s. kao na n. 23.

Ova dva komada 25, 26 donosim ovde s reservom, zato što su oni možda melezi. N. 25 podseća slikom donekle na novac iz St. Veita (n. 238, Steir. Münzf. 56), a n. 26 bi činio prelaz k n. 27.

Nije poznato dokle su kostanjevički pfenizi kovani po ugledu na frizaške. Njihov veliki broj medju novcima zakopanim u Aba Puszta (317 komada ili gotovo 4% celog broja) i mnogobrojne razlike u žigu pokazuju da je kostanjevička kovnica živo radila u godinama 1220—1235. Rad je morao biti i rentabilan, jer su pfenizi bili ne samo lakši od ostalih hercogovih frizaških, nego i od gore smese. Analisa jednog komada dala je 0.740, druga analiza većeg broja (80 komada) čak samo 0·718 za ove kostanjevičke, dokle su otprilike savremeni pfenizi iz St. Veita Welzl II/1, n. 9717, 9793, 9832 pokazali čistog srebra prosečno 0.824—0.836. Pošto je posle mongolskog upada u Ugarsku, a docnije i u Hrvatsku, opticaj frizaha postao slabiji pa je naposletku i potpuno prestao nije se rentiralo dalje kovanje frizaha u Kostanjevici i zato su se nanovo vratili akvilejskom novcu. To pokazuje sledeći novac, koji je poznat iz nalazišta zakopanog oko g. 1260 kod Ostrova.

27. A s. Natpis u glatkim krugovima + · L A N D E ∽ T R O. Zmaj s desna davi zmiju. R s. bez natpisa, u krugu od tačaka dvoglavi orao. Pr. 16/17. Medju novcem nadjenim kod Ostrova 6 kom., tež. 0·89, 0·89, 0·82, 0·59 g. Konkavni.

Ostaje nam još da ogovorimo na pitanje dokle je frizaški bio glavni novac u trgovačkom prometu na donjoj Dravi i Savi. Hóman u svojoj istoriji ugarskog novca (Magyar Pénztörténet 1916, str. 289 i dalje) misli da je to bilo 1200—1240 i mora se priznati da je opticaj frizaha prestao u glavnom u Ugarskoj naskoro posle 1240. Nešto su se oni održali u Hrvatskoj i Slavoniji. Brunšmid poznaje ovde kao najdocniji arhivalni spomen

jedan dokumenat iz g. 1256. Nešto dalje vode nas novci. Medju zakopanim novcima nadjenim g. 1898 kod Ostrova blizu Vukovara, od kojih je došlo u zagrebački narodni muzej 2864 pfeniga, bilo je pored 364 ugarska mala pfeniga i brakteata otprilike 2400 frizaških pfeniga, 56 denara iz Kölna, 66 engleskih sterlinga kralja Henrika III s kratkim krstom iz vremena pre 1248, jedan groš mletačkog dužda Jakova Tiepolo (1229—1240) i t. d. Medjutim ovaj nalazak ne potvrdjuje da je do sredine 13. veka i dalje frizaški novac dolazio u Hrvatsku i Slavoniju, pošto je medju novcima iz Ostrova, osim dvanaestinu komada, bilo samo novaca koji je bio već 25 godina pre u saobraćaju, kako nam kaže ostava iz Aba Puszta. Ali Ostrovo pokazuje da je broj tih trgovačkih novaca bio još veliki oko 1260 u Slavoniji, i ako takav novac već od više godina nije priticao s polja. S time se slaže ono što inače znamo o pomenutim kovnicama koje su bile naročito osnovane za izvoz frizaškog novca u Hrvatsku na Savi i kranjskoj Krki: kovnica u Gutenwörtu obustavila je rad još pod Babenbergovcima, dok je naprotiv u Kostanjevici i Brežicama obustavljeno kovanje novca po ugledu na frizaški, ali se radilo po drugim obrascima. Iz toga mi vidimo da je ovaj uvoz ograničen najdalje 1250, ali šta je bilo uzrok toj promeni?

Hóman (Num. Zschr. N. F. X (1917) S. 215) objašnjava je merama novčane politike kralja Bele IV, koji je smatrao za svoju prvu i glavnu dužnost da spreči upotrebu frizaških pfeniga i da obustavi kovanje ugarskih pfeniga frizaškog tipa. Ja ne mogu da se pridružim mišljenju mnogopoštovanog pisca, jer bi onda kralj gonio samo bolji novac, a mnogo gori, bečke pfenige, ostavio, pošto pod Belom IV ovi pfenizi uzimaju maha za čitavih sto godina. Ja naprotiv vidim u tome što je frizaški novac suzbijan u prometu u Ugarskoj, Hrvatskoj i Slavoniji uticaj jedne duboke promene u trgovačkim odnosima koju je izazvao veliki mongolski upad 1240/1. Prošle su godine i desetine godina od odlaska Mongola iz Ugarske, Hrvatske itd., dok se u ovim oblastima nije povratilo nekadašnje blagostanje. Ali nekadašnji saobraćajni odnosi, koje su frizaški novci stvorili preko kranjske Krke i Save u Hrvatskoj i zatim istočno i severno do izvora Tise, posle ovog velikog prekida nisu više obnovljeni, jer su u medjuvremenu stvorene nove veze na zapadu. Trgovinu za istok duž Dunava dobili su na severu bečki gradjani a na jugu Mleci. Neposredna razmena robe održala se preko donje Štajerske i Kranjske s Hrvatskom i Slavonijom samo u skromnim granicama susedskog saobraćaja. Mi možemo da dokažemo ovu promenu u trgovačkim prilikama i na novcu. U Ugarskoj su frizaški pfenizi potisnuti iz opticaja bečkim pfenizima, dok su se u Srbiji kraljevi rešili, od Stefana Dragutina (1276—1316) i Milutina (1282—1321), a u Bosni banovi od Pavla Mladena (1302—22) da potpuno verno podražav ju mletačke grošiće.

Натписи и записи у старим српским црквама

Dr. Влад. Р. Петковић, Београд.

ПАТРИЈАРШИЈА (ПЕЋ)

XIII—XVIII век.

1) Здѣ восписꙋютсѧ архїеп҃скопи сербски оусопшихъ:

Архїеп҃скопа Саввы а҃;
„ Арсѣнiа а҃;
„ Саввы в҃;
„ Евстратiа;
„ Никодiма;
„ Данiила;
„ Iѡаникiа;
„ Ефрема;
„ Спиридона;
„ Iакова;
„ Евстатiа;
Архїеп҃скопа Саввы г҃.;
„ Григорiа.
Архiереа Василiа;
„ Моvсеа;
„ Гаврiила;
„ Ѳеѡдосiа;
„ Данiила;
„ ⟨Iѡа⟩кима;
„ Симеѡна;
„ Николаа.

При пр҃ѣ Стефанѣ.... начаша поставлати сѧ патрїарси въ летѣ а҃ т҃ м҃ е҃

Патрiарха Iѡаникїа а҃;
„ Саввы;
„ Ефрема;
„ Спирїдона;
„ Данiила;
„ Саввы;
„ Кvрiла;
„ Никона;
„ Никодима;
„ Арсенiа в҃.;
Патрiарха Паvсiѧ;
„ Гаврiилъ;
„ Максима;
„ Симеѡна;
„ Арсенiа г҃.;
„ Калиника;
„ Аѳанасiа;
„ Моvсеа;
„ Арсенiа д҃.;
„ Iѡаникiа;

Патріарха	Макаріа;	Патріарха	Аѳанасіа;
„	Павла;	„	Гавріила;
„	Антоніа;	„	Викентіа;
„	Герасима;	„	Пауслa;
„	Саватіа;	„	Василіа;
„	Ерѡтеи;	„	Калиника (Гркь);
„	Іѡана;	„	Іѡсифа (Гркь).

Архіепископь оусопшихъ:

Архіепскопа	Досиѳеа;	Архіепскопа	Даніила;
„	Алексіа;	„	Петра;
„	Василіа;	„	Петра;
„	Стефана;	„	Іѡанікіа;
„	Диѡнисіа;	„	Захаріа;
„	Василіа;		

Архіепскпи грчки ѿ здѣ:

Архіереа	Ананіа;	Архіереа	Анѳима;
„	Синексіа;	„	Парѳеніа.
„	Ігнатіа;		

Оусопших(ъ) іеромонаси:

Архим(андрита)	Михаила;	Іером(онаха)	Мелетіе;
ІгȢмена	Мочсеа;	„	Висаріонъ;
Архим(андрита)	Никодима;	„	Еустратіа;
ІгȢмена	Іѡаникіа;	„	Іѡсифа;
Іером(онаха)	Висаріѡна;	„	Еусевіа;
„	РȢфіма;	„	Никифоръ;
„	Мочсеѧ;	„	Паїсїа;
„	Мелетіѧ;	ІгȢмна	Мочсеа;
ІгȢмена	Саватіа;	Іером(онаха)	Антоніа;
Іером(онаха)	Ісакіа;	„	РȢфима;
„	Софроніа;	и т. д.;	и т. д.

— Поменик, исписан у прозору проскомидије Спасове цркве. Он је поуздано преписан са каквога старога поменика. Овде нису исписана имена на крају поменика, пошто су она имена јеромонаха и неколико монаха.

1316.—1324.

2) Θυ το δωρον εκ χειρος ΙωανȢ

— Натпис у олтарској абсиди цркве св. Димитрија.

1491./92.

3) Лѣто з да се зна каде дођоше аракчие;

1514.

4) Въ л(ѣ)то з к в п(р)ѣстави се ермонах Сава еклисархь пекски мсца іоуліа к е днъ.

1561.

5) Изволіеніемь ѡца и поспешеніемь сна и сьврьшеніемь прѣстаго дха сьзида се и пописа се сіа припрата стиіе и велиціеи цркви патриаршіиіе срьбьскои (?) троудѡмь и оусрьдііемь прѣѡсвещѣннаго и блажіеннеишаго арьхіепскопа куръ Макаріа прьваго патріарьха и вьторѣ ѡбновленни ч(ь)стнѡмоу и стомȢ семоу прѣстолȢ вьсеи срьбьскыие земли западьнаго Помѡрїа и севѣрьніимь странамь вь лѣтѣ з и о крȢг слнцоу к и лȢн(ы) е ин(ді)кта ѳ златочисло .и. ѳемеліе .ки. мсца сектвріа .и.

— Натпис више северних врата у припрати (изнутра). Код *Љ. Стојановића:* Стари српски записи и натписи III стр, 158 № 5609 и IV стр. 60 № 6310 са многим погрешкама.

1572.

6) Въ лѣт(о) з п прѣстави се бл(а)жени влдка Михаилъ бив(ш)и скопски мсца іапріліа.

1579.

7) Пріими Хе Бже и пречстаа Бце молініе рабь твоих мѡнахїамь Анне Іефросиме и Стан'ке и писа се сіе вь лет(о) з п з мсца генȢаріа. Кчновіа пекска. Олзve'(=логчн')

— Натпис испод слике Благовести на једном крилу царских двери са неког старог иконостаса.

1624, 1630.

8) Сїа стаа и дшеспнна книг(а) мнѣ смѣрѣнномȢ архїепскпȢ ПаусеȢ кȢпих сїю за .вȢ.ас. лѣто .зрлв. пак оу лѣтȢ .зрли. мом ѡковах и позлатих и приложих сїе великои цркви пекскои храмȢ вънесенїе Га Бга и Спаса нашего Іv Ха и да никым нѣсть ѿемліема ѿ сїе Бжїе цркви. да несть блсвно, и да мȢ ѿмасти Гь вь днь възданіа. и да мȢ боудоу сьпрь=

никъ сты Ар'сеніе съ Бцею на страшном сѹдѹ. и подписах своею рѹкою м҃сца іюліа .ді.

ѡвнкцволжвѹгѳѡнлвнифевклѯнеъ, хнвѯснзцѣшелѯх (Тајна буквица — значи: „Сие приложих за свои вечни поменъ, ѹви мне грѣшномѹ"). Упор. *Љ. Стојановић* о. с. № 6652.

— Запис у једном рукопису у Патријаршији.

1626./27.

9) Въ ле(то) з҃ р҃ и л҃ е҃ с҃нъ Грданъ воеводе ѿ Нікшићъ, Тоежде лето б҃ы кvр Па . . .

1632./33.

10) Ва лето з҃ р҃ м҃а да се зна каде дође Теѡхванъ Грѹжанинъ ѿ села Гѹньцата.

1636.

11) Прѣстави се іермонах Висариѡн лет(а) з҃ р҃ м҃ е҃ м҃сца дек з҃ днь вь а҃і часъ нощи; боуди емоу вечна паметь.

1641.

12) Прѣстави се блажени и добри ермонах Спира м҃сца деќемьвриа прьві д҃нь, бѹди емѹ вѣчна паметь, а блажени покои въ л(ѣто) з҃ р҃ н҃.

1642.; 1680.

13) В лет(о) з҃ р҃ н҃ постри(же) се Маѯимъ грешни м҃сца м(а)р .ке. днь; престави се лет(а) з҃ р҃ п҃ ѳ ѡк .л. днь.

1642./43.

14) Ва лето з҃ р҃ н҃а престави се кvр Лавретие (?); бѹди емѹ вечна паметъ.

1644.

15) Лѣт(а) з҃ р҃ н҃в еклисиꙗрхь прѣстави с(е) іермонах Сава м҃сца июн к҃ѕ днь; пак Лавретіе м҃сца ӱол .в.' днь.

1647./48.

16) Въ лѣт(о) з҃ р҃ н҃ѕ прѣстави се блаженны и прѣѡсщенны гспднь мои архїепскпь кvр Павсеа.

1653.

17) Да се зна каде подписа азь Геѡргіе іеродіакон вь лето з҃ р҃ ѯ҃в м҃сца декмріа .г. дн(ь).

1655.

18) з҃ п҃ ѯ҃г престави се Стефань бывіи клісіꙗрхь мр .ка. д҃нь по подне; бѹ(ди) емѹ вѣчна паметь.

1656.

19) Престави се патıеа(р)хь Аѳанасия а҃ лет(а) з҃ р҃ ѯ҃е дек .е.

1656./57.

20) Лето з҃ р҃ ѯ҃е бис(ть) зла зима, паде снега і҃ѕ педи и више и стаꙗ р҃ и е҃і дна. Михаил.

1660.

21) Смѣрѣни Ћирил влдка з҃ р҃ ѯ҃ѳ м҃сца октомріа а҃ днь

1661./62.

22) Мосило Белиграда . . . . прѣстэві се в лето з҃ р҃ о҃;

23) Грѣшни недос(то)ин Ананіа влдка въ лѣ(то) з҃ р҃ о҃.

1662.

24) Да с(е) зна егда се покалѹђери Маѯvм и Силивестрь въ лето з҃ р҃ о҃ а҃ мсца ѡк҃ .а҃.

25) Лето з҃ р҃ о҃ м҃сца ге҃н .л҃а. потр(е)се се земліа, ıако многим храмом пасти се и црковь Б҃це трѹло из'пѹца се и г҃ мечита оу Пеќи падоше и ѡцаци васи ѡборище се и стене оу пѹстех вратех Бистрицѹ заꙗзише и стаꙗ ѿ оутра до вечера, ıако . . . . . ѹхѹ ловити.

1664./65.

26) Да с(е) зна, когда попи се дрварь Стѣфан ѡд' Кліментъ лѣто з҃ р҃ о҃ г҃.

1665.

27) Въ лѣт(о) з҃ р҃ о҃ г҃ м҃сца июл погібе ермонахъ Силивестар ѿ проклетих Климента.

28) Прѣстави се ермонах Сіливѣстаръ м҃сца ӱюліа .и. д҃нъ; ѹби(іе)нъ бис҃ ѿ проклетих Агаранъ оубиставнимъ ѡрѹжиемъ поушкомъ, вѣчна емѹ бѹди памет.

1666.

29) Да се зна, іегда се покалѹгери грѣшни Софроніе в(ь) лѣт(о) з҃ р҃ о҃ е҃ мс҃ сек҃ .е. днь,

1669.

30) Рашки Арсение въ лѣт(о) з҃ р҃ о҃з въ(с)приетъ грѣшни Арсеніе;

31⟩ Стефан постриже с⟨е⟩ въ лето з҃ р҃ о҃з;

52⟩ Смѣрѣни Ар'сѣние лето з҃ р҃ о҃и вьзет даръ архиере⟨ис⟩тва повеленіем господ҃на моего Маѯνма патріıарха на Вазнесение.

⟨У овом запису година .з р о и. = 1670. погрешно је забележена⟩.

1671./72.

33⟩ Въ лѣт⟨о⟩ з҃ р҃ п҃ ⟨?⟩ въспріет грѣшни Ефрем даръ архїереиства въ неделȣ;

34⟩ Михаилъ дїакѡн в⟨ь⟩ ле⟨то⟩ з҃ р҃ п҃.

1673./74; 1675./76.

35⟩ Изволеніем ⟨ѡца⟩ и поспешеніем с҃на и савршеніем с҃таго д҃ха пописа се саи храм с҃таго Николе повеленіем и маздою пр⟨ѣ⟩ѡ⟨с⟩щеннаго патріарха кνр хаџи Маѯима в⟨ь⟩ лѣ⟨то⟩ з҃ р҃ п҃ в҃, а градь ѡгради в⟨ь⟩ лѣ⟨то⟩ з҃ р҃ п҃ д҃.

— Код *Љ. Стојановића* о. с. № 1682. и 6992.

1675./76.

36⟩ Въ лето з҃ р҃ п҃ д҃ при всѣѡсвещенномъ патр⟨і⟩а⟨р⟩хȣ кνр Максимȣ саград⟨и⟩ се дȣхаръ;

37⟩ Сіе да се зна како придох ıа . . . . діакѡн Хȣ҃ ѿ мона⟨с⟩ти⟨ра⟩ Крȣшедола з҃ р҃ п҃ д҃.

1677.

38⟩ В лѣ⟨то⟩ з. р. п. е ѿ Хва а҃ х҃ о҃ з҃

Сіе темь⟨п⟩ло и иконе списах повелен⟨і⟩ем прѣѡсщенаго патріарха кνр Маѯима.

— Натпис на једној икони Богородичиној ⟨у дрвету⟩.

1680.

39⟩ Въ лѣт⟨о⟨ з҃ р҃ п҃и м҃сца априлиа .кг. д҃нъ постриже се Маѯим Калаановићъ Гавриилъ;

40⟩ Сы грѡбь прѣѡсвѣщеннагѡ патрνарха пескаго хажии кνр Маѯνма; прѣставы се въ летѡ .з. р. п. ѳ. м҃сца ѡктвріа .л҃.; бȣды емȣ вѣчна паметь . . . сь правѣднімы, аминь.

— Натпис на саркофагу патријарха Максима.

1684./85.

41⟩ Придосмо ѿ Ерѡс⟨али⟩ма Макаріе ⟨?⟩ Висаріѡн лет⟨а⟩ з҃ р҃ ц҃ г҃.

1692./93.

42⟩ з҃ с҃ а҃ грѣшни І҃ѡ ключарь ст҃ѣи сеи цркви.

1697.

43⟩ Да се знае, каде бысть мир междȣ Тȣрьци и кавȣрї а҃ х҃ ц҃ з҃ и то лето помрче с҃лнце.

1698./99.

44⟩ Вь лѣто з҃ с҃ з҃ грѣшни Висариѡн;

45⟩ Прѣстави ⟨се⟩ Радиша ⟨?⟩ Бaȣаханъ ⟨?⟩ ва лето з҃ с҃ з҃.

1699./1700.; 1701./02.

45⟩ Да сѣ зна, кадѣ бис вѣликї ратъ мѣђȣ патри⟨а⟩рхомъ хаџи кνр Калинїкомъ и Митрофано⟨м⟩ и Мосѣѡм .з.с.и. и помирише се .з.с.і.

1703/.04.

47⟩ Лет⟨а⟩ .з.с.вї. да се зна, када . . . . патріархь Калиник на калȣђере.

1706.

48⟩ Знано бȣди, када беше попь Тома а҃ ѱ҃ ѕ҃;

49⟩ Да се зна, когда дође чаȣшь да скине ѡлово с цркве и не получи ничто ле⟨та⟩ 17⟨о⟩6 .а ѱ҃ ѕ҃.

1706./07.

50⟩ Да се знае, когда бисть чȣма ȣ Пеħи и многѡ нарѡда ȣмре хрістианьскаго и Агарени помреше лето з҃ с҃ еї҃. Тогда ȣмре м҃сца се҃к .вї. проигȣмень кνр Василіе, бȣди емȣ вечна паметь. Писа сіе Макаріе ермонах.

1709., 1723.

51⟩ На а҃ [Ѱ҃] ѳ҃ како дође Никола Зȣко слȣга паħаре Каленика, слȣжи паħарȣ Мосеа, паки паħарȣ Атанасию, паки патъаиара Арьсениıа а҃ [Ѱ҃] к҃ г҃.

— У запису је место .Ѱ. погрешно угребано .ѡ҃.

1712./13.

52⟩ Діакон Ђорьђие ȣписа се в лето з҃ с҃ к҃ а҃.

1716./17.

53⟩ Лето з҃ с҃ к҃ е҃ паде град код вратах великих и то лето би рать м҃сца декемріа .в. днь при патр⟨і⟩архȣ кνр Моиси. Да се зна.

1720.

54) Примих рȣкоположеніе дар архіерѣиства блженѣишим ѡцем и гсн҃ѡм моим кvр Моvсеѡм патріархѡм србским лѣта гн҃іа а҃ Ѱ҃ к҃ мсца аvг҃vс. Смѣрѣни архіереи ћȣстендилски Ефрем;

55) Да се ⟨зна⟩ каде бихь еклисар Кvрил ва лето а҃ Ѱ҃ к҃.

1721.

56) а҃ Ѱ҃ к҃ а҃ смѣренї архіди⟨а⟩конь Іѡван роукою, да се зна;

57) Арсеніе четврти сим именем патріаръ а҃ Ѱ҃ к҃ а҃.

1728.

58) Сіа іалда⟨?⟩ пр⟨ѣ⟩ѡ҃сщго Гс҃на Ефтіміа мітрополита рашкога, сакова ва лѣто ѿ бітіа .з҃ с҃ л҃ ѕ҃. ѿ воплщеніа Б҃жіа слова а҃ Ѱ҃ к҃ и҃.

— Натпис на једној бакарној тепсији у ризници Богородичине цркве у Патријаршији.

1729.

59) Ар'сеніе б҃жі⟨ею⟩ мил⟨остию⟩ патріарх Срьблем и Бѡлгарѡм и прочим.

Сїе стое тетроеv҃глїе приложено ст҃еи велицеи ц҃рквы стопочившимь патрїархѡм Паvсеѡм и ва времѣ рати межд ȣ немач'ким ћесарѡм Леѡпол-дом и сȣл'таном тȣр'ским Мехмедѡм, ег'да бл҃женно ȣсоп'ши патрїархь Ар'-сенїе Чер'ноевич нȣжди ради и насилїіа агаран'ского из'бегал ѿ своего прѣ-стола ва ȣгарскȣ странȣ, тог'да васе именїе велике цр҃'кве срьбскїе Пекv расхищено било Агарани и Татари, тог'да и сїе еv҃глїе вазето; по том ѿ Вотника ⟨?⟩ поп Радосав ѡбреο сїю книгȣ ȣ гарана и ѿкȣпїѡ е сице без ѡкова иже е било на немȣ, и по самр'ти еговои брат его поп Радота са сином попа преставл'шаго се Радосава именом Паvлом принеше сїе еv҃глїе пак' вѣлицеи ц҃рквы да слȣжи, и едного вола писаше ȣ монастирь. Сїе же бисть ва лето Гсн҃іе а҃ Ѱ҃ к҃ ѳ҃ маїа .иї: з҃ с҃ л҃ з҃.

Своерȣчно подписах аз Ар'сенїи Четврти.

— Запис у једном јеванђељу у Патријаршији ⟨доста погрешно пре-писан код *Љ. Стојановића* о. с. № 6653⟩;

60) — а҃ Ѱ҃ к҃ ѳ҃ азъ ⟨слȣ⟩житель и препѡкѡрнеиши Хрьтȣ рабъ и слȣжитель Гн҃а п҃ срьбскога кvр Арсенїю сщено в диак⟨о⟩не Іѡань рȣкою.

1730.

61) а҃ Ѱ҃ л҃ Нїканоръ їермона⟨х⟩;

62) Престави се іеродїакѡн Аvѯен'тие, бȣди емȣ вечна паметъ лето Гс҃не а҃ Ѱ҃ л҃ ноем г҃ ї.

1732.

63) Да се зна игȣмен Антоние ва лето а҃ Ѱ҃ л҃ в҃.

1736.

64) 1736 ап҃ .д҃ ї. писах аз Хȣ раб Димитріе диакѡн слȣжитель.......;

65) а҃ Ѱ҃ л҃ г҃ сек҃ .и. Димитріе дијакѡн рȣкою;

66) Зде вписах се азъ Алеѯїи Лȣкичъ 1736 фер 12.;

67) Викентїе іеромонах а҃ Ѱ҃ л҃ ѕ҃ ген з҃ ї;

68) Амвросїа іеромонах 1736 дек 29;

69) 1736 Никанѡр іеклисїархъ.

1737.

70) Летѡ а҃ Ѱ҃ л҃ з҃ мар. .д. Димитрїи дијакѡн слȣжител патри-а⟨р⟩хѡв;

71) Рабъ Б҃жи дијаконъ Мелен ти⟨іе⟩ ї Симеѡн цркве ахилс⟨к⟩ие ⟨?⟩ придо ва пески манастир ѿ сатворениа мира з҃ с҃ м҃ е҃ ѿ рождества Хр҃стова а҃ Ѱ҃ л з҃ месеца маиа ва .г. ден ȣ Пећи;

72) Слȣжител Гсн҃ȣ патрїархȣ србьскѡмȣ Гсн҃ȣ Ар'сенію Четвртомȣ Димитри дијакѡн лета а҃ Ѱ҃ л҃ з҃ мар .еі.

1739./40.

73) Знано бȣди како прїдох аз Макар⟨іе⟩ ѿ Рила монасти⟨ра⟩ въ лето .з҃.с҃.м҃и. Іѡаныкvе патріархь бис⟨ть⟩.

1740.

74) а҃ Ѱ҃ м҃ когда придох азъ грешни Филоѳеи іермонах Жȣплїанинь и примихъ іеклисарницȣ велицеи цркви мсца секемвріа .е҃. дань;

75) а҃ Ѱ҃ м҃ смеренны Хстȣ раб Теѡдѡсїе ⟨?⟩ диакѡнь ⟨?⟩ придох ва мо-настир Пѣкь слȣжити ст҃еи цркви при патрїархȣ Іѡаникию.

1742.

76) а҃ Ѱ҃ м҃ в҃ Илїиа Новопазарац бис҃ ђакь ȣ сию цркв ȣ;

77) Да се зна, когда бис҃ патриар Гркь при ним бис҃ црква а҃ Ѱ҃ м҃ в҃.

1745.

78) Да се зна, кад писа Марко ва лето а҃ ѱ҃ м҃ е҃:

79) Да се зна ко писа, ка сї ѡди ис Пеħї Стоıановиħ ва лето Гн(е) а҃ ѱ҃ м҃ е҃.

1750.

80) Смерѣни диак Ге(ѡ)ргиѣ 1750 а҃ ѱ҃ н҃.

1752.

81) Ѳеофилъ їгѹмен патриарховъ 1752 лето Гсдне а҃ ѱ҃ н҃ в҃;

1752.; 1759.

82) Дiѡнѵси Никшиħ еклисїар вел цр 1752; пак бис їгѹмен в. ц. а҃ ѱ҃ н҃ ѳ

1754.

83) Михаиль архима(ндрить) пески а҃ ѱ҃ н҃ д҃ 1754.

1758.

84) 1758 а҃ ѱ҃ н҃ и мсца мар .iе. знати се, когда се престави ıеромонах їгѹмен с. в. ц . . . во Горїочи престави се и прїнесень здѣ и его гроб за олтаром великие; вѣчна мѹ бѹди паметь; родом же бист ѿ Никшиħа.

1762.

85) а҃ ѱ҃ ѯ҃в когда прїдохь азь грешныи Арсенiи Ѡстрогжань иеклисарнице велицеи цркви пекскiа.

1763.

86) а҃ ѱ҃ ѯ҃г горко ридаше Димитрие лишениıа ради своега слѹжби;

87) а҃ ѱ҃ ѯ҃ г҃ когда придох аз грешни Димитрие Дѹлевац ѿ Примора ва еклисарницѹ сего места.

1767.

88) Дї(ѡ)нѵсїи ѿ Нѵкшичъ архїереи Новобрдскïи а҃ ѱ҃ ѯ҃ з҃ Гсднь мои;

1781.

89) Да се зна ка долази Максимъ Поповичъ на 1781.

1791.

90) Іѓѹмень Митрофанъ Девички 1791.

1812.

91) Знати се, когда се поставих свщникь азъ грешни иереи Василие Подгоричанин родомъ . . . . при вл(а)дице Гаврила на 1812 го мсца iѹлiа .ла. днь.

1817.

92) 1817 кадъ доħѡсмо ѿ Дечане ѹ Пеħаршїю ѿ гашански (?) зѹлѹмъ хаџї Захарїя игѹманъ Дечански и хаџї архимандритъ Калениkь Дечански и писа да се (зна).

Недатирано.

93) Престави (се) Мелетїе ıермонах, оубиень бисть ѿ проклетих Агарань код моста.

МИЛЕШЕВО

XV век.

1) Се леж(и) Радоıе Влкчиk з Брѣзни властел(и)нь и кнезикь всакомѹ право живѣш(е) и по сих быс калоге(рь) Данил. Вѣчна мѹ памет. Прѣст(ави се) дек .ѕї. днь.

1764.

2) Знати се, (каде) приде Креста ермна(х) на 1764.

1769.

3) Да се знае, каде доге Милиа Иоссипович 1769.

1775.

4) Зде приде їерм(о)н(а)хъ Аѳанасїе протосингелъ митрополита ерецеговьскаго к(ѵ)ръ Анан(и)а 1775.

1777.

5) Да се знаде каде доħе Ристоворъ и попъ Иванъ 1777.

1778.

6) Мелетїе Троїченскї архимандрить Ерцеговски 1778;

7) Да се зна, каде приде Никола даскалъ Белополски и Средое и Миħа 1778.

1782.

8) Зде приде Максимь Поповиħь ѿ Горажда близѹ реки Дрине а҃ ѱ҃ пв҃.

1784.

9) Приде Симеон даскал 1784.

1785.

10) Іωсифь прот 1785.

1786.

11) Да се зна, каде приде Антωние Радосавлевъ Белополац 1786.

Недатирано.

12) вї прѣстави се ра(бь) бж҃і Сава кл(і)сархь, здѣ же гробь его;

13) М҃сца августа .дї. днь прѣстави се раб бж҃и їермонахь игꙋмань Атанасие, здѣ же гробь его.

БАЊА
(код Прибоја).

1327.—1331.

1) Ст҃ыи крал(ь) Стефан(ь) третїи Оурош(ь) ктїторь ст҃го храма сег(о).

— Натпис око лика Стефана Дечанског у цркви.

2) Стефан(ь) с҃нь крала Ꙋроша.

Натпис око лика Душанова у цркви.

3) Никола архїеп҃скпь . . . ктиторь ст҃го храма сег(о).

— Натпис око сада уништеног лика митрополита дабарског Николе на јужном зиду у цркви.

1363.

4) М҃сца сектем к е (?) днь прѣстави се рабь Х҃са Б҃а Стефань а зовомь велики кнезь Воиславь все(и) (ср)бьскои и грчьскои и (помор)скои земли. Се же гроб его — лѣт(о). .ѕ.ω.о.в. ендикта з҃.

XVI век.

5) Изволенїемь ωца и поспѣшенїемь с҃на и сьвршенїемь ст҃го д҃ха сьи ст҃ыи и бжстьвныи храмь иже вь ст҃хь ωца нашего архїереꙗ и чюдотворца Николы ѿ испрьва трꙋдолюбнѣ сьздань бысть иже вь ст҃хь кралием и вь црѣх мч҃нкωм Стефанωмь третїемь Ꙋрошемь и сь настоанїемь ст҃ѣишаго митрополїта дьбрьскаго кvр Николы им же и ѥс вѣчна паметь сь вьсѣми ст҃ими, послѣди же грѣх ради наших Б҃жїемь потщенїем вь коньчное запꙋстѣнїе и разоренїе — — — — —

— Натпис више западних врата у цркви.

1574.

6) Прѣωсщенїи патрїархь срьбскїи кvр Макарїе прѣдает стїи прѣстоль свои.

— Натпис око лика патријарха Макарија у припрати.

7) По м҃лсти Б҃жїеи преωсщенїи патрїархь вьсеи срьбскїе земли и поморскїе кvр Антонїе хтитори ст҃го храма сего.

— Натпис око лика патријарха Антонија у припрати. Реч „хтитори" односи се и на патријарха Макарија насликаног до патријарха Антонија.

8) Всеωсщеннїи митрополит Новωбрдьскыи Дїωнисїе.

— Натпис око лика митрополита Дионисија у припрати.

1774.

9) Лета 1774 зде приде . . . їереи Іωанъ парох Ритопекс(ки) ѿ реке Дꙋная Белиград нахїа.

1781,

10) Зде прїде неимаръ Мїхаїло Варага 1781.

ЂУРАКОВАЦ
(код Пећи).

1362.

1) Данила да мꙋ ѥс вѣчна паметь вь лѣ(то) .ѕ.ω.о.а҃. м҃сца ωк .ѳї.

— Гробни мраморни камен у олтару цркве.

1592.

2) Изволенїем ωца и поспешенїем с҃на и сьврьшенїем ст҃го д҃ха пописаще сїи ст҃ыи и бжстав(н)и ωбрази троуд(о)мь и оусрдїемь и потащанїемь и настоıанїемь попа Цветка, Іωана . . . . . и Живка, Вꙋко . . . . и са иними хр(и)с(ти)ани села сего, Б҃ь да ихь прости вь веки аминь. Писа се вь лѣт(о) .з҃.р҃. м҃сца авьгоуста . . . . кроуг слнцоу .ѕї., а лоун(ы) .гї.

3) Грешни Милїıа зꙋг(р)афь.

— Натписи изнад улазних врата у цркву (споља).

4) Помени Г҃и Ст҃ока.

— Натпис поред лика Христова на запад. зиду (споља).

1734.

5) На а҃ Ѱ л д҃ да се зна каде доходи азь Андреи Г҃сна п҃ брать.

1741.

6) На а̄ ѱ̄ м̄ а̄ знати се, каде прође г̄ м̄ скопски кvр Аѳанасие и с нием ми многогрешни архимандрити Филотеи херцеговачки Гаврїиль дабро босански.

1763.

7) Зде приде Гс̄дин владика Теѡдосие вь свое ѡтачасто на а̄ ѱ̄ ѯ̄ г.
Писа попь Геѡргие.

СТУДЕНИЦА ХВОСТАНСКА.

1498.

1) Си грѡбь прѣѡсщ̄еннаго архїепскпа фѡстанскаго кvр Ѳеѡдосїіа Доичетовикіа, вѣчна мꙋ паметь, въ лѣт(о) .з̄.ѕ̄. мсць мр .к̄. прѣстави се въ .в. чс̄ъ нѡщи.

— Гробна плоча узидана у џамију у Врелу.

Недатирано.

2) Си гробь Радомира сн̄а севаста Рошана.

— Гробна плоча узидана у џамију села Студенице.

3) Си гробь сꙋдие Милоша сн̄а Ѡзрислала, вѣчна мꙋ паметь.

— Гробна плоча, узидана у џамију у Врелу.

4) А се гробь иермонаха Кириака Десислала, вѣчна мꙋ паметь.

— Гробна плоча узидана у џамију села Врела.

5) Си гробь митрополита хвс̄тьнс . . . . . .

— Гробна плоча узидана у џамију села Врела.

СВ. КОНСТАНТИН И ІЕЛЕНА
(Охрид).

Недатирано.

1) Ανηгерѳн ек вαѳρων ѳемелїων к' ανιсторıѳн о ѳеıос к' пανсептос ναος ꙋτως ѳеостептων васıλεων к' їсапостолоν Κωνσταντινꙋ к' Єλενηс διа снνδρομηс копꙋ к' εχοδꙋ тꙋ тıмıωτατꙋ Παρѳενıꙋ — — — — — — — — — — — — — — — —

— Натпис изнад јужних врата.

2) Μνηстнтı кє̄ тнν Ψνχнν тꙋ . . . . . . δꙋλꙋ сꙋ . . . . Ιωανꙋ, пат(н)р δε тꙋ ктнторос Παρѳενıꙋ їερομοναχ(ꙋ);

3) Δенсїс тнс δꙋλн(с) тꙋ ѳ̄ν Μαρıас пресвντерас, мн̄р т̄ꙋ ктнторос тꙋ к̄ν Παρѳενнꙋ їερομοναχ(ꙋ).

— Натписи око ликова на јужном зиду западно од врата.

СВ. АРХАНЂЕО
(код Прилепа).

1306.

1) В лѣто .ѕ.ѡ.д.ї. пѡч(и) Андри(іа) еп(иск)опъ февр. .зї.
Ако би друго писме у години било „ѱ", онда би била 1206. година.

— Погрешно преписан код *Љ. Стојановића* о. с. № 5984 и 4924.

ЛЕСНОВО.

1349.

1) Ανηгерѳн ек вαѳρων каι ανнсторнѳнν о ѳєїос каι παναгıос ναος τον ταξıαρχꙋ Μıχ(анл) δı' εχοδꙋ тꙋ πανεντνχεстатꙋ δεсποτον Ιω тꙋ Λıβερı к' тнс πανεντνχεстатнс васıλεıснс Μαρı' тнс Λνβερıснс каı των тεκνων αντων Κραїкꙋ к' Δαμıανꙋ επı тнс васıλεıас Стефανꙋ к' Єλενнс к' тꙋ νıꙋ αντων кραλн тꙋ ꙋροсı мнνı ανгꙋстꙋ ѕ̄ єтꙋс ѕ̄ ѡ̄ н̄ з̄ ıνδ. в̄.

— Натпис изнад западних врата праве цркве.

2) В(ь)сеѡсвещенни епискꙋпь злетовьски Ар(ь)сение.

— Натпис поред лика на западном зиду припрате.

3) В(ь)сеѡсвещенни епискꙋпь Злетовьски Іѡань.

— Натпис поред лика на јужној страни припрате.

ЛИПЉАН.

1441./42.

1) В(ь) лѣтѣ .ѕ.ѳ.н. примишѣ Тꙋрци Ново Брьдо.

— Запис угребан у олтарској абсиди на кори доњега живописа.

1711.

3) Знати се, када проће Дона (?) Милановичъ . . . на 1711 года месеца февраря 25.

1718.

3) Писа Ѩнко . . . . 1718.

1738.

4) Здѣ придох многогрѣшни Стефанъ ермон(а)х еклисіархь пескіи — приде здѣ на стаго мꙋченика Димитрїа 1738.

1747.

5) Louis Le Blanc pas(s)a icy Le 9 1747.

1750.

6) 1750 Natale Goncich;

7) 1750 Marcus Casilavi (?).

1751.

8) Знати се каде поће на Долане Ѡстоıа на 1751.

1752.

9) 1752 Дамиан Захаровић, да га (Бог) прости, приде ка светомь храмꙋ;

1756.

10) Petrus Mascaric 1756;

11) Joanes Sorgo 1756.

1764.

12) На 1764 знати се, када приде Христо Томич.

1770.

13) На 1770 проће мали Раде ис Ташлиани (?) с пашом Ꙋ Пазаръ.

1773.

14) 1773 Стефан Трипкович.

17/8.

15) На 1778 месеца ıꙋлїа 19 знати се, каде прође на Ерꙋеалимъ хаџи Авакꙋмь ıермона(хь) Стꙋденичанинь с хаџи Антоние(мь) Белополци: хаџи Iѡань и хаџи Вꙋкашинь и хаџи Марко.

1794.

16) на 1794 м҇сца Авгꙋ(сга) знати се, када пође Мvтар Иѡановїч на Ерꙋсалим, Иѡван Митров синовац — — — — — —

17) Приде їеромон(ах) Константіна м҇сца авгꙋ(ста) 21 во Иеросалим 1794.

18) Проће Максим' хачи Петровићь авгꙋста 1794.

Недатирано.

19) Ӏѡван Міхаиловїћ приходи зде.

Развитак митрине култне слике у дунавским областима.*

Др. Балдуин Сариа, Београд.

Од како су у деветнаестом веку јаче отпочела локална истраживања у земљама које су сразмерно доцкан као провинције римског светског царства биле изложене утицајима римске и према томе и грчке културе, и после епохалних Шлимановових ископавања, корак по корак иде се у све старија доба, те самим тим отпада ограничавање класичне археологије на изразито класичну културу и уметност. Класична археологија носи своје име само у толико с правом, у колико се тако зване класичне земље, Грчка и Италија, и области које стоје у уској зависности од њих, сматрају као њене најзначајније области испитивања. Временска ограничавања на земљишту класичних земаља напуштена су после изненађења која нам донесе открића Шлиманова и успеси Евенсови на Криту. Немачке публикације из области микенске културе и различите публикације Енглеза и Италијана о минојској култури изнеле су нам пред очи сав огроман значај ових култура, и ако још немамо једно дело које би обухватало целу јегејску културу и уметност.

У овом погледу много горе стојимо у другој великој области на коју беше упућена класична археологија у 19. веку, у области *провинцијалне археологије*. У неким областима отпочело је, истина, већ доста рано испитивање старина. У историји провинцијалног испитивања

*) Ово дело само је део једног већег дела које се бави историјом развитка Митрине култне слике уопште, а које је било као докторска дисертација 1921 год. пред философским факултетом бечког Универзитета. Дисертација се бави сем ових делова који су овде штампани, још опширније о споменицима из рајнских земаља, чије тесне везе с другим уметничким споменицима ових области први пут потанко показује. Извод овог дела штампаће се у „Germania", Korrespondenzblatt der röm. germ. Kommission. Даље је реч о Митриним споменицима западно-алпских земаља (Virunum — Poetovio). Али ови последњи споменици не чине једну јединствену групу, као они из рајнске и дунавске области. Ипак они представљају извесну целину која се оснива на заједничким узорима из Италије. На крају дела помињу се још неколико мањих група, које међутим нису ограничене на неке нарочите области.

ударен је један камен темељац оснивањем од стране *Л. Линденшмида* римско-германског средишног музеја (Röm.-germ. Centralmuseum) у Мајнцу, првог средишта за провинцијалну археологију, бар у германским земљама. Поред овог у зиму 1902-3 долази оснивање римско-германске комисије немачког археолошког института у Франкфурту, у чему се донекле огледа цепање снага. На жалост, овим пространим и узорним организацијама у Немачкој неће се наћи пандана у другим земљама, и ако Аустрија и Француска нису сасвим лишене сличних установа, док у нашој земљи о њима нема ни помена.

Па ипак је материјал који је локалним испитивањима изнет на светлост тако велики да његова обрада и искоришћавање наилази на неслућене тешкоће. Није чудо да чак ни најзначајнији од монументалних споменика нису још испитани и да су још непознати. Ипак се сада почињу каталогизирати збирке и старине читавих области. Ваља се поред изврсних немачких публикација пре свега сетити опсежног дела *E. Esperandieu-a* у осам свезака. Ови радови на каталогизирању су ипак тек предрадње за систематске збирке материјала, од којих су поједине већ израђене. Тек када се овај огромни посао толико савлада да можемо добити један преглед о споменицима провинцијалне уметности може се приступити унутрашњој потпуној обради свег материјала и може се писати историја провинцијалне уметности, која нам је неопходно потребна.

Светски рат завршен је уједињењем трију југословенских племена. Ово уједињење зближило је јаче и археологе појединих племена. На заједничким састанцима говорило се много о новом закону о старинама. Вероватно ће ова околност донети са собом јачи интерес за наше домаће споменике. Поред антикварског интереса који су скоро искључиво до сада за нас ови споменици имали, нарочито кад су у вези с натписима, — а у извесним случајевима чине често једини извор за историчаре — мора се приступити и уметничко-историском проучавању. Уметничко-историско истраживање може са своје стране опет дати историчару драгоцене податке, јер оно често једино даје извесна датирања и утврђује колико у појединим делима има домаће уметности.

Главна маса провинцијалних споменика сепулкралног је карактера, и ова група споменика у науци је, одиста, најподробније испитана. Овој групи су најближи култни споменици који до сада према својој природи беху третирани више са религијозно-историског но с уметничко-историског гледишта.

При томе су за провинцијалну уметност мање у питању споменици званичних римских култова, него култови варварских племена са севера и запада, а пре свих долазе култови источњачких религија. Римска државна религија беше се, у самој ствари, већ преживела. Потпуно подређена интересима државе, она је за време грађанских ратова понижавана и злоупотребљавана. Садржавајући неразумљиве, али са

Друга грана која представља примарни ступањ показује у свом најпростијем облику групу с убијањем бика на једној предели која показује три сцене аранжиране свака у једноме луку: Митра и Сунце које клечи; обед обојице и заједничка вожња њихова (крећу се према Океанусу који лежи пред њима).

Сасвим други аранжман срета се код представника германске групе. Као типичан примерак ове групе доносимо овде Митрин рељеф из Osterburken-a, ну, који представља већ развијени ступањ рајнског типа. (Слика 1.) Пределе нема никако и место тога главна сцена стоји у некој врсти врата, чији су довратници и горњи део украшени правоугаоним сличицама које се избором и распоредом јако разликују од споредних слика на рељефима из дунавских области.

Дунавска и германска група не воде порекло једна од друге. Обе се, по Дрекселу, своде на мало-азијске узоре и то директно обилазећи Рим и Италију, који немају ове типове слика. Дунавски тип наслања се на један стари обичај грчке уметности, која је волела да на пиједестал или престо статуа богова ставља рељефе: обичај за који имамо као пример Немезис из Рамнуса и Атену Партенос од Фидије, а који је већ на истоку код скулптура с представом Митре био у употреби.

И рајнску групу своди Дрексел на извесне оријенталске традиције и указује на то да се споменици у облику врата врло често налазе у јелинистичкој уметности Мале Азије. Врата су улаз у храм у коме се види божанство. У митриној уметности врши се дакле стапање култне слике и култне зграде. По Дрекселу, овај начин уоквирања води порекло од преисторијских долмена.[1]

Из овог развоја уметничке традиције изводи Дрексел закључак да су рајнска и дунавска област примиле култ бога независно и различитим путевима директно из Азије.

С овим последњим закључком не слаже се *Cumont, Die Mysterien des Mithra.* 3. Aufl. стр. 47, Anm. 2., док пристаје уз остала тврђења Дрекселова односно развића култне слуке (о. с. стр. 211).

Ми ћемо у даљем излагању имати да испитамо да ли се резултати, до којих је Дрексел дошао, подударају доиста с оним што нам показује поређење Митриних споменика између себе, а нарочито поређење с осталим споменицима односне области. Јер један провинциски споменик, ако се жели да буде објашњен, мора се у првом реду упоредити са споменицима најближе околине и тек када се исцрпу сва средства, да би се добило објашњење из материјала изниклог на истом тлу може се ићи даље и могу се тражити везе са страним културама, које су често другојачије природе. Све ово има да буде с највећом пажњом, нарочито ако се ради о појединостима, које на различитим местима могу имати сасвим различита значења.

[1] Како ми је Дрексел ових дана писмено саопштио, он се сада одрекао мисли на развиће из преисторијског долмена.

Ми ћемо се задржати само на споменицима из области дунавских земаља. Што се тиче рајнске групе, овде ћемо само констатовати да је развој овог типа Митриних култних слика извршен сасвим у оквиру и у духу галско-римске уметности. Према томе отпада потпуно мишљење Дрекселово да је овај тип донет готов на Рајну директно с Истока, обилазећи Рим. Не пориче се тиме, наравно, да је римска уметност у Галији и у германским земљама била мало јаче но у другим областима под утицајем грчке уметности, и да њено развиће није извршено без извесног познавања источњачких форама, ма да је по нешто што тамо осећамо као грчко нашло свој пут преко Рима за Галију.[1]

Пре него што би ушли у разматрање развића Митриних слика, морамо бацити још један поглед на најпростији облик култне слике у којој је представљен само Митра како убија бика.

I.

Велики број статуа и рељефа с представом убијања бика које су досад нађене и које се беспрекидно откривају показују значај који су мисте придавали тој представи. Ова група има у пећинама најугледније место на зачељном зиду најсветијег средњег простора; њу су у свима величинама верни стављали као вотивни дар на бочне зидове светилишта или је она украшавала зидове њихових станова. Као пример нека буде споменут Митреум у Sarmizegethusa у Дакији који је Студницка објавио у Archaeologisch-epigraphische Mitteilungem aus Oesterreich VII. (1883). S. 200 ff. и који нам може дати идеју о разноликости коју наша група показује у једном јединoм светилишту. Али ова се разноликост односи само на спољне примесе, док је сама група сасвим на исти начин формирана. Значење које је убијање бика имало за присталице бога Митре можемо упоредити само са значењем распећа за хришћане. Ово упоређење није сасвим незгодно, јер Митрин култ и поред свих фантастичких придодатака и свега синкретистичког стапања са етички безначајним културама могао је ипак пружити религијозно диспонираним природама прибежиште из недаћа тога доба, које, ако се не узме у обзир хришћанство, није могла пружити ни грчко-римска религија, нити филозофија у њеном тадашњем опадању. Слично томе морала је слика Митре који убија бика бити врхунац учења о мистеријама и предмет најоданијег обожавања за мисте, којима је убијање

[1] Тек после завршетка овог дела дошао ми је у руке чланак проф. *F. Koepp-a* „Römische Bildkunst am Rhein und an der Donau" у XIII. Bericht der Römisch-Germanischen Kommission. И он је дошао до уверења (стр. 3): „dass der fast zur communis opinio gewordenen, haupsächlich von Loeschcke empfohlenen Annahme eines engeren Zusammenhanges der ansehnlichsten Bildwerke des Mosellandes... mit der über Massilia in Südfrankreich eingedrungenen griechischen Kunst.... eigentlich jede äussere Beglaubigung fehlt und damit auch ein gut Teil Wahrscheinlichkeit verloren geht".

бика значило ослобођење од зала овог света и стварање свих бића која доносе спас.

Представимо себи једно од ових дела. Видимо младићску фигуру персиског бога где с десна скаче на бика који се под тежином његова тела стропоштава, левом ногом клечи на леђима бика, док десном притискује к земљи највећим делом задње ноге животиње. Он левом руком хвата ноздрве бика а повлачи му главу назад, док десном удара мачем у десну плећку животиње. Уздигнут реп бика завршава се у облику свежња класја који се по правилу састоји из три класа. И крв која тече из ране слично је представљена. Сам младић има уз тело тесно припијену доњу хаљину и чакшире, за тим кратку тунику и огртач који се позади лепрша. На глави носи фригиску капу. Глава бога у већини случајева је у пола натраг окренута и гледа нешто на више. Изгледа као да чека на неку заповест, и доиста на неким рељефима налази се у правцу погледа један гавран, који се по мишљењу Кимона може објаснити као гласник Јупитера-Ормузда. Аналого првобитној грчкој групи Нике, која приноси на жртву бика, означавала се и наша група као „жртвовање бика", али целокупна концепција групе показује да овде није реч о једној обичној жртви, већ о гоњењу и победоносном савлађивању бика. Само против воље извршује бог наредбу за убијање, како мисли Кимон.

Поред ових главних делова групе налази се на нашим споменицима и нешто друго. Редовно је представљено псето, Митрин пратилац, како лоче крв бика. Испод бика или исто тако вијугајући се ка рани представљена је змија, док скорпион, по кадкад и мрав, покушава да уништи гениталија бика. Даљи додаци, као лав и кратер, не налазе се на најпростијим групама никако. Изгледа да су они тек у доцније доба унесени.

Већ је Кимон овај тип бога који убија бика свео на узоре који се у назад дају пратити све до *Никине балустраде* на Акропољу, где је био представљен овај мотив како Ника убија бика[1] На жалост, од тога је очуван само један фрагменат, али је сигурно како га треба допунити. Овај се мотив налази даље и на различитим представама Херакла који је зграбио кошуту из Керинеје за рогове, и који притискује животињу, која се брани, коленима на земљи. Те се представе доводе у везу с Лисипом[2]. У јелинистичко доба овај је мотив трансформирао *Менехмос*, који изгледа да припада сикијонској школи и у

[1] Kekule, Die Reliefs der Balustrade des Tempels der Athene Nike S. 11. Преглед свију Ника, које убијају бика, даје C. Smith, Journal of Hell. studies VII p. 275 sqq. Cf. Arch. Anzeiger VI. Sp. 122 f.

[2] Једна бронзана група из Torre del Greco у Palermo: Springer-Wolters, Handbuch der Kunstgeschichte I. 11. Aufl. S. 345. cf. Arch. Anzeiger 1889, S. 97.

том облику он се често понавља[1]. Позната је Ника која убија бика из британског музеја; њу је Cavin Hamilton 1773 пронашао у вили Антонина Пија у Lanuvium, Monte Cagnolo[2].

Када је и где је овај мотив, који грчка уметност створи у доба њеног највећег сјаја, пренесен на *Митрино убијање бика?*

Кимон мисли да је то учинио неки уметник пергамске школе у другом веку пре Христа[3]. У доњим редовима покушаћемо да на основу споменика нешто тачније сазнамо о пореклу групе. Истраживање мора почети од споменика који воде порекло из источних области средоземног мора и мора пре свега узети у обзир најстарије споменике. Али ми не знамо у ствари ништа о историји Митриног култа у прејелинистичко и у јелинистичко доба. Истина су испитивања оријенталских текстова дала понешто што би могло расветлити предисторију наших мистерија, али нам у потпуности недостају баш за нас важни монументални споменици. Иако би у овом случају изгледао смео закључак ex silentio, нарочито због тога што су најмање предузимана ископавања у оним удаљеним областима из којих култ води порекло, ипак изражавамо слутњу да је Митрин култ аналого осталим аријевским култовима и због свог карактера као култ природе био првобитно без слика. Аријевска божанства су у главноме персонификације стања и појава у природи. Аријевска нумина добијају на тај начин више карактер апстрактног преображеног у духовно, сасвим на супрот халдејским

1 Plinius n. h. XXXVI 80: Menaechmi vitulus genu premitur replicata cervice. Cumont T. M. I. p. 180, n. 2. неоправдано вели: „Overbeck, Gr. Plastik II p. 224, n. 10 nomme sans plus de raison comme auteur Menaichmos".

2 Springer-Wolters l. c. p. 349. Abb. 672. Catalogue of sculpture III. Nr. 1699. 1700.

3 Cumont I. p. 181: „Le costume phrygien habituellment donnè au dieu perse est un indice précieux pour déterminer le pays où un artiste insonnu créa une fois pour toutes le type du Mithra tauroctone, appelé à une fortune si prodigieuse. L' uniformité de la foule des copies qui en ont été retrouvées dans toutes les provinces romaines, prouve que se type était déjà fixé au moment, où les mystères se propagerent dans l' empire. C' est donc sans aucun doute à l' époche hellénistique et probablement en Asie Mineure que cette reprèsentation a été concue, au moment où la religion mithriaque s'y constituait d'une façon définitive." Cumont наводи као пример далеког распростирања типа убијања бика у малој Азији две теракоте из Мирине и један новац из Кападокије. О месту постанка групе могло би се закључити најзад из чињенице да глава на нашим најбољим примерцима на пр. Cum. Mon. 14, 38, 56, 57 и т. д. показује извесне црте које се подударају с т. зв. Александром, који умире, из Уфиције или са познатом капитолинском главом Александра, која је некад због својих пет зракова означавана као Хелијос. Али смело је горе споменуте Митрине споменике подвргнути оваком стилском поређењу, пошто они сви потичу из доцнијег доба, тако Mon. 14 из трећег века по Хр., Mon. 38 из доба Комода и Mon. 56 и 57 који и сам Cumont датира у доцније доба.

Cumont каже даље: „Le groupe de Mithra immolant le taureau est donc selon toute probabilité une création ou plutôt une adaptation due à quelque artiste de la même école, et remonterait au IIe siécle avant notre ère. Le mouvément et le pathétique de l'ensemble de la composition, comme la grâce douloureuse et presque morbide des traits du héros, sont tout à fait dans la maniére et dans l'esprit de ce temps et de se pays."

божанствима. Трансформација коју је култ доживео обожавањем звезда и астролошким спекулацијама Халдејаца донела је први пут и представу у слици извесних учења. Није то само прост случај да су поједини елементи који нам у очуваним споменицима изгледају оријенталски управо из оног доба у коме је култ доживео своју најбитнију трансформацију, на пр., поред разних астролошких представа, чудновата фигура Kronos-Zervana с лавовском главом, чија генеалогија иде до асирског доба (Cumont T. M. I. 74 sqq).

Најстарији сачувани Митрини монументални споменици су натписи и споменици које Зевсу, Митри и Хераклу краљ *Антијохос I.* (69—34 пре Хр.) подиже на Nemrud Dagh-у, једном огранку Тауруса.[1] За нас долази у обзир Митрина глава (Humann-Puchstein Tf. XXXI/1) и рељеф (H. P. Tf. XXXVIII/2). Прва првобитно имала је једну у нарочитом комаду израђену тијару која својим обликом подсећа на тијару са зубцима, као што се виђа на новцу Тиграна из Јерменске и Антигона из Комагене.[2] Јасно се види још и дијадема украшена крилатим муњама. Рељеф нам показује Антијоха како пружа руку једном младом богу у националној ношњи комагенских краљева. У левој руци вероватно држи нож. „Den für uns weder an dieser Tracht, noch an dem Gesichtstypus erkennbaren Gott bezeichnet endlich deutlich genug der Nimbus, welcher sein Haupt umgibt und durch einen im Relief hinter demselben auf einer flachen Scheibe angebrachten Strahlenkranz ausgedrückt ist." (H. P. l. c.) Најзад и сам потпис на задњој страни плоче уклања сваку сумњу: Βασιλεὺς μέγας Ἀντίοχος и т. д. Ἀπόλλωνα Μίθρην Ἥλιον Ἑρμῆν. Из ових споменика и осталих натписа видимо да је Антиохово веровање у Митру само у основним цртама било слично доцнијем учењу, мада он у дугачком натпису (H. P. стр. 272, I в. 5 и даље) сам каже да је он ове слике богова начинио по угледу: καθ' ἃ παλαιός λόγος Περσῶν τε καὶ Ἑλλήνων.... παραδέδωκε и да он ради по: ἀρχαῖος νόμος.

И ако се ова група споменика пре свега мора издвојити за наше разматрење већ због тога, што она носи *претежно сепулкрални* карактер, ипак нам све особине и одело Митре показују да ми за оно доба или бар за оне области *немамо* још *тип бога* познат из познијег времена, какав нам се у главном јавља у групи са убијањем бика.

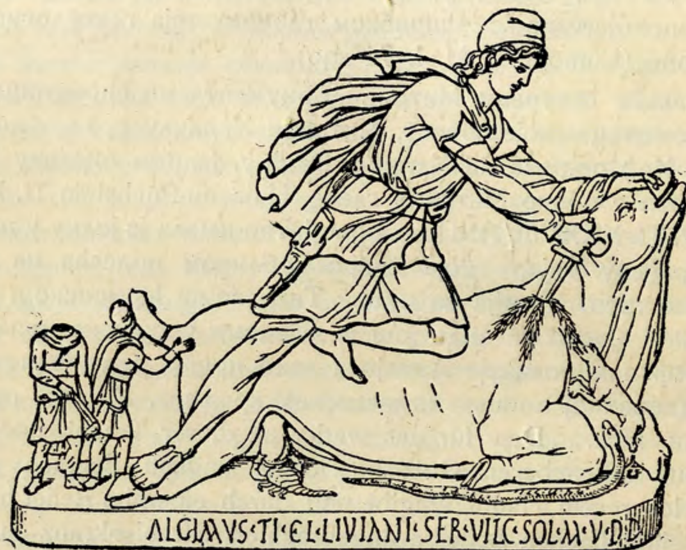
Најстарију групу с убијањем бика која се може датирати представља једна мермерна скулптура из *Рима*, која се сада налази у британском музеју (слика 2).[3] Датирање је дато натписом на плочи:

1 Cumont Mon. 2. Humann-Puchstein, Reisen in Kleinasien und Nordsyrien S. 232 ff. Tf. XXXI/1 u. XXXVIII/2.

2 Imhoff-Blumer, Portraetkoepfe auf antiken Münzen hellenischer und hellenistischer Herrscher Tf. IV. 13, VI. 7, 11.

3 Cumont Mon. 65. Временско одређивање, које Cumont овде даје почива на једној заблуди.

ALCIMVS-TI-CL-LIVIANI-SER-VILC-SOL-M-V-D-D. Натпис се понавља и на леђима бика. Ti. Claudius Livianus био је у време Трајаново praefectus praetorio[1]. Споменик је значајан и због нарочитог распореда оба дадофора, о којима ће бити речи, а и натпис не садржи још стереотипне посветне формуле доцнијег доба.



Сл. 2. Мраморна група у Брит. Музеју. (Из: Cumont, Die Mysterien des Mithra 3. Aufl.)

Од почетка другог века сретамо се прво у Риму а затим ускоро и у провинцијама с великим бројем споменика чија једнообразност зачуђава.

Како пак стоји с налазиштима из *Азије*, из оних области из којих је култ пренет на запад? Из западних делова Мале Азије немамо до сада уопште представе с убијањем бика. Једини су Митрини споменици из провинција азијских које ми уопште познајемо посвете Зевсу Ἡλιόδρομος из Акмоније (C. T. M. 235 n. 7). Али њихов се Митрин карактер не може потпуно утврдити. Други споменик је натпис C. In. 4., који својим обликом припада доцнијем добу. Групе са самим убијањем бика налазе се само појединачно у источним земљама средоземног мора. Из Тарсоса у Киликији је један бронзани медаљон (C. Mon. 3) који на наличју показује Митру са четворозупчастом круном на глави. Он клечи на леђима бика, десна рука му је подигнута за ударац. Натпис гласи: Τάρσου μετροπόλεως. На предњој страни је биста Гордијана III Споменици Митреума из Сидона су из 188 год. после Хр. Међу њима

[1] Pauly-Wissowa III/2, Sp. 27? f Знамо да је Ти. Клаудиус Ливијанус имао) цигљане. Такође изгледа, да отисак CIL XV 932, који спомиње једну f(iglina) Cl(audi. Liviani, се односи на њега. Једном оваком предузећу морао је припадати и vilicus Alcimus.

налази се један рељеф с убијањем бика.[1] Даље, овамо припадају обе теракоте из Пантикапајона (C. Mon. 5, 5 bis). Начин на који се Митра стапа с фигуром Атиса води порекло од, само у доцније доба могућега, синкретизма.

Тиме је исцрпен низ споменика из оних области које се за наше питање могу узети у обзир. Да ли један до сада необјављен барељеф из Baris-a (Isbarta) у Пизидији, који спомиње Cumont у Die Mysterien des Mithra, 3. Aufl. Anhang 229, представља убијање бика, не може се ништа рећи. Из осталих делова грчког света немамо никаквих представа свете сцене, што не треба да нас изненађује, пошто се присуство Митре у овим земљама уопште врло ретко може доказати. На супрот западним деловима римске империје религијозне потребе ових земаља беху пре појаве Митриног култа већ тако засићене свим могућим култовима да овај није више могао бити примљен. Једино је хришћанство својим вишим етичким схватањем могло ту ухватити корена.[2]

Сви ови споменици из источних земаља, изузевши оне из Немруд-Дага, припадају дакле доцнијем добу и може бити да имају своје узоре у споменицима Митриног култа западних области.

Ако дакле, као што хоће Кимон, концепција Митрине главне групе пада у други век пре Христа и има се приписати неком уметнику пергамске школе, онда јако пада у очи да у целој дугој интервали времена све до краја првог века пре Хр. не можемо запазити никакав траг ове групе. Не може се ово бранити тиме што малоазијско земљиште није довољно испитано. Баш из оних крајева који су из основа испитани нема никаква трага култа. Једна култна слика која је добила тако велики значај за дотични култ као што је овде случај морала је неизоставно оставити ма какав траг у својој најближој околини. Видећемо доцније да је једна Митрина култна слика, која је дошла до нарочитог обожавања утицала на сликарску традицију не само најближе околине већ и далеко од ње.

У ствари култну слику можемо пратити само до *Рима*, где се појављује *с крајем првог века после Хр.* и ускоро се налази у многобројним репликама. Из тога би се могло закључити да је Рим био место у коме се јавила срећна мисао да се мотив Нике која убија бика пренесе на Митру. Зато би говорила и чињеница да је Рим место

[1] De Ridder, Marbres de la collection de Clerq. p. 52sqq, Cumont-Gerich, Die Mysterien des Mithra, 2. Aufl. Tf. III/2.

[2] Сем код Cumont, T. et M. наведених споменика долаже сад још натпис на једној бисти Хрисипа, Ath. Mitt. XXVII S. 297 f. и натпис из Palaiopolis на острву Andros, који је Th. Sauciuc објавио у Röm. Mitt. XXV S. 263 ff. Последњи потиче из доба Септимија Севера а поставили су га преторијанци. У Sî' (Secia) у Haurân-у пронађена је једна плоча од базалта која представља Митру где убија бика, и која тобоже потиче из првог века по Хр. Публикација овог споменика A. L. Frothingham, A new Mithraic relief from Syria, Am. Journal of Archeol. 2 ser. XXII (1918) p. 54 — 62, Tb. III није ми била при руци.

где су се први пут среле персиске мистерије и класично-античка култура. Овде где су могли да се упореде и остали култови показала се први пут потреба да се створи једна представа која би одговарала осећању западних земаља. Фригиски костим бога може се објаснити тесним везама култа с култом Велике Матере Кибеле, коме се он у Риму придружио[1]

Томе се противи то што се група у целом свом полету и патосу апсолутно не подудара с уметношћу ранијег царског доба. Ми морамо дакле узети да је култна слика већ готова донета са оријента, где је створена од неког јелинистичког уметника вероватно по налогу неког оријенталског кнеза. Када се то десило, не може се утврдити. Кимоново мишљење да је то било у другом веку пре Хр. свакојако је сувише рано. Потпуно одсуство овог типа у источним земљама могло би се тиме објаснити што тип Митре који убија бика није био још једина форма култне слике која је преовлађивала на истоку. У ствари имамо ми и трагова таквих *паралелних типова*. Тако приказују један рељеф из града Рима (Cum. Mon. 54) и два рељефа из Елзаса (Forrer, Das Mithraeum von Königshofen Tf. 28. I. 2) Митру како стоји на бику, мотив који се врло често срета на мало-азијским култним сликама. Он је врло стар и налази се у сличном облику већ на асирским и хетитским рељефима. Најпознатија је култна слика Јупитра Долихена која је, као што ми знамо по једном рељефу из Mar'aša (Humann — Puchstein l. c. 399), била израђена већ у првом веку пре Хр. Сличан је рељеф који представља Мена и Сабацијуса (Cum. T. M. II. 220).

Остаје још само да се одговори на питање кад је ова култна слика пренета из Азије у Рим, одакле је следовала њена распрострањеност преко целог Orbis Romanus.

Наши споменици не воде нас, као што је споменуто, раније од краја првог века после Христа. Кад је Статиус око 80. год. после Хр. писао прву песму своје Тебаиде, он је већ видео типичне представе хероса који убија бика[2] Тиме ми већ имамо један terminus ante quem. Теже је одредити terminus post quem. Кад Плутарх vita Pomp. 24 вели

[1] Једну упадљиву аналогију с митриском култном сликом, ако је ова тек доцније и у Риму постала, дало би Хришћанство са својим распећем. Сликања распећа почиње тек у доцније доба, и то тек у почетку средњег века. И Хришћанство је дошло из своје постојбине без култних слика. У Риму где је хришћанска уметност доспела до свог највишег цветања створен је и тип распећа. Најранија нама очувана представа распећа потиче из петог века; она се налази на дрвеним вратима у Св. Сабини у Риму. Позната карикатура распећа из Палатина, која потиче из почетка трећег века, једва се може узети као доказ да је представа распећа у то доба била већ опште позната. У Хришћанству ваљда и религнозна осећања беху противу стављања распећа у хришћанске култне слике.

[2] Statius, Thebais I. 719 f: seu Persei sub rupibus antri Indignata sequi torquentem cornua Mithram.

нађени у рајнским областима. Они се разликују у по нечему али су уопште више слични, но рајнски споменици. Очевидна је њихова зависност једног од другога. Свима им је заједнички један фриз доле, који се не налази у западној групи. Овај фриз је већином подељен у три дела и показује сцене из Митрине легенде. Ми ћемо се опет повратити на овај део дунавских рељефа. Изнад овог сокла, како можемо назвати овај део слике, уздиже се група која представља Митру како убија бика окружена обојицом дадофора. Унесена су попрсја Сола и Луне на већ познати типични начин. Других споредних сцена не налази се увек код овог типа. Или рељеф се завршава горе облином свода пећине без даљих додатака (C. Mon. 137 в) или су овде на једној уској траци представљени седам олтара (C. Mon. 134, 180). По правилу паралелно са горњом ивицом иде један узан фриз, који садржи даље сцене из свете легенде. Карактеристично је да недостају оба бочна пиластра које имају рајнски споменици. На појединим споменицима[1]



Сл, 3. Рељеф из Таваличева.

[1] Cumont Mon. 122, 137a, 156a, 167, 172, 173, 187, 192, 192a, 204.

налазимо, додуше, мале сличице, једну изнад друге, сличне оним на рајнским рељефима. Али ипак постоји разлика. Споредне сцене, које су изискивале неке потребе култа — то су увек исте сцене, лево транситус и Митра на бику, десно рађање из камена — у дунавским областима додају се без обзира на склоп споменика. То се јасно види на једном споменику из Тavaличева у Бугарској (слика 3).[1] Он показује у једној едикули слику Митре који убија бика и она је стављена на један сокл украшен на уобичајен начин. Док су на рајнским споменицима, који имају слични архитектонски оквир средње групе, оба пиластра украшена малим сликама, овде су оба пиластра празна а слике су



Сл. 4. Рељеф из Марош-Неметија (Micia). (по Cumont II p. 305, mon 187).

поред њих. Споредне сцене, које се иначе налазе на уском фризу изнад свода пећине, на нашем рељефу налазе се, колико простор допушта, у забату, док је остатак на један сасвим неоргански начин израђен изван њега у оним међупросторима који су остали слободни између забата и горње ивице плоче. Услед тога раздвојено је оно што је једно с другим у вези, те се на пример гавран који Митри доноси глас, налази изван едикуле. Снажне акротерије на угловима, које сасвим подсећају на акротерије поклопаца доцнијих саркофага, украшене су бистама Сола и Луне.

[1] Извѣстия на блгар. арх. дружество II 49.

Али оно што дунавске рељефе већ по спољном изгледу разликује од рајнских, то су сасвим различите димензије. Док су ови последњи скоро сви, као што је горе истакнуто, готово преко два метра широки и исто толико високи те се из тога види да су те слике за олтар, на доњем Дунаву и у Дакији имамо сасвим мале рељефе, који у већини случајева не достижу пола метра висине и ширине. Један већи број има висину око 0.30 м и ширину само око 0.20—0.25 м.[1] Само два имају димензије које прелазе просечне сразмере осталих. Један рељеф из Марош Немети, античке Миције, (С. Mon. 187, слика 4) од ког нам је сачувана само лева половина, морао је имати према данашњој висини од 1.02 м најмање ширину од 1.30 м. Други рељеф из рушевина Апулума (С. Mon. 192 в) има висину од 1.15 м и ширину од 1.00 м. Ово су највећи сачувани споменици овог типа, који једва да достижу величину најмањих рељефа рајнског типа. Дакле јасно је да ми немамо у многобројним споменицима па ни у оном споменику из Марош Немети, олтарске слике, већ искључиво мале *вотивне* рељефе, који су израђивани у масама у каменорезачким радионицама. Њих нису само вешали верни као Ex voto по зидовима светилишта, већ су они вероватно служили и као данашње иконе по кућама. Тако се да објаснити велики број ових малих, често врло грубих скулптура. Још и данас можемо на појединим делима утврдити да потичу од једног и истог узорка (на пример С. Mon. 194 и 196). Природно је да у изради није била могућна потпуна истоветност облика, пошто је сваки поједини комад ипак био једно индивидуално дело појединих мајстора. Потребно је нагласити да су они искључиво из области средњег и доњег Дунава. У опште се може извести да се ови вотивни рељефи своде на једно на далеко познато и култски славно дело које се налазило негде у споменутим земљама. Покушаћемо да га тачније локализујемо помоћу доње карте.

Списак споменика дунавског типа.

(Објашњење приложеној карти):

1. Татар-Базарџик, Bessapara. Cumont Mon. 122.
2. Софија, Serdica Cumont Mon. 123.
(Овде такође рељеф непознатог порекла, Извѣстия II, 57).
3. Неготин. Oest. Jahreshefte IV. Beibl. 75 sq.
4. Свиштов — Novae, сада у Софији. Oest. Jahreshefte XIX—XX. Beibl. 48. Извѣстия бьг. арх. др. II. 58.
5. Рушчук, Извѣстия II. 51. Revue arch. 1911.

[1] Нарочито су мале димензије рељефа из Alcsuth-а (Cum. Mon. 214): Висина 0·21 м, ширина 0·15 м. Heddernheim I. (Cum. Mon. 251 g) са 0·25 m. Neuwied (Cum. Mon. 260) висина 0·12 м, ширина 0·11 м. Ове мале димензије лако објашњавају код последњих далеку распрострањеност таблица.



Сл. 5. Карта распрострањења дунавског типа. Бројеви на карти односе се на нумере следећег списка.

6. Тавличаво, окр. Ћустендил. Извѣстия II. 48.
7. Кадине-мост, окр. Ђустендил. Извѣстия I. 191, II. 60.
8. Крал Марко, окр. Ђустендил. Cum. Mon. 134.
9. Арчар — Ratiaria. Извѣстия II. 58. Oest. Jahreshefte XIX—XX. Beibl. 47.
10. Словени (Румунија) Romuli. Cum. Mon. 137a, 137b.
11. Constanza. Cum. Mon. 125.
12. Acbunar, Territorium Troesmense. Analele Acad. Române Ser. II. tom. XXXV. T. VII.
13. Varhély — Sarmizegethusa. AEM. VII. 200 sq. VIII. 34 sq. Cum. Mon. 156, 163 — 173, 176, 180.
14. Maros Nemeti, Micia. Cum. Mon. 187.
15. Veczel, Cum. Mon. 188.
16. Maros Porto, Apulum, Cum. Mon. 192, 192bis, 194, 195, 199.
17. Torda, Potaissa, Cum. Mon. 204.

(Из Трансилваније, али непознатог порекла Cum. Mon. 211).

18. Alczuth, Com. Székesféhérváry Cum. Mon. 214.

(У Народном Музеју у Будимпешти, непознатог порекла Cum. 215.)

19. Сисак, Siscia Cum. Mon. 220, 221.
20. Heddernheim I. Mithraeum. Cum. Mon. 251 g.
21. „ II. „ „ „ 253 l.
21. Neuwied, Cum. Mon. 260.
22. Bologna, Cum. Mon. 106.
23. Таушан — Тепе, северн. од Јамбола. Arch. Anzeiger XXXVI. (1921) 344 sq.
24. Friedberg Cum. Mon. 248 c.
25. Фрагменат у Нар. Музеју у Београду, из Параћина? Старинар III. Сер. I. књ. 275.

Као што се види из карте, споменици који припадају дунавској области деле се на две јасно одвојене групе. У *Дацији* са *Сармизегетузом* и *Апулумом* као центрима налази се прва област простирања, док друга лежи јужније са *Сердиком* као центрумом у оном крају, где се додирују провинције Moesia Inferior с Тракијом. Изван ових области овај тип се налази само у појединим егземпларима који нису ту постали. Они су обично мали и њих су донели из дунавских области Митрини обожаваоци. Међу овим импортираним рељефима има и четири из рајнске области који се познају по томе што су, на супрот домаћим споменицима, израђени од мермера. Рељефи из Акбунара и Констанце могли би бити посветни рељефи бродара. Рељеф из Болоње заузима нарочито место (C. Mon. 106). Опажа се сигурна зависност од дунавских дела по начину на који је сокл украшен са три споредне сцене. Али баш ове мале слике на соклу показују да је вајар имао нејасан појам о првобитном типу. Сцена с банкетом има три личности на супрот другим споменицима који представљају само Сол

и Митру.[1] Сцена у којој Сол води Митру надземаљским створовима схваћена је сасвим погрешно. Место оба бога стоји у колима Ерос. Примећује се исто тако да је овај рељеф постао ослањањем на дунавски тип, али не у самим дунавским земљама.

Питање је само у коме од оба центра треба тражити прототип ове групе. Не само број споменика, већ и њихово извођење, које се најинтимније наслања на оригинал, говори за *Дакију*. Овде негде је морала бити нека култна слика која се одликовала својом знаменитошћу и била од пресудног утицаја за стварање других дела у околини. Чиме се она одликовала те је постала тако славна, не зна се.

Један поглед на карту показује нам зашто и изван ове строго ограничене области са Сармизегетусом и Апулумом као центрима имамо још и једну другу, и ако не тако строго обележену, област простирања за наш тип. Најзападнија налазишта ове области су Неготин у Србији (не узимајући у обзир Сисцију и друге) и Арчар у Бугарској, најисточнији Свиштов и Рушчук, а најјужнији многобројна налазишта око Ђустендила. На северу је област ограничена Дунавом. Само су два рељефа северно од Дунава, из Ромуле, која се налази већ у провинцији Moesia Superior. Границе означене области су међе нове Дакије, коју је Аурелијан 271 год. после Хр. основао после губитка старе провинцује и у којој је настанио остатке римског цивилног становништва Дакије.[2] Али овим се истовремено објашњава зашто ми овде налазимо исти тип као и у старој Дакији. Становништво је у новом завичају задржавало стари облик култне слике.

Ми ћемо даље проучити како је изгледала ова праслика и који се делови од сачуваних нам радова своде на њу, а који су доцније придодани. Пре свега морамо утврдити, да ли је то био рељеф или, како Дрексел мисли, статуарна група. Да се посветимо најпре овом другом питању.

Дрексел у статуарној групи C. Mon. 163 из Сармизегетузе види заступника најпростијег првобитног облика. Упоредно посматрање дунавских споменика показује нам да се морамо одлучити за другу могућност, наиме за *рељеф*. Статуарна група која је у питању показује извесне разлике у сравњењу с рељефима, који су између себе много

[1] Тако и на рељефу из Коњица. где није представљен свети обед из легенде (обед Сола и Митре), већ обед Митриних приврженика, представљене су само две особе како леже на клини док други маскирани према степену посвећења стоје с обе стране клине.

[2] Ми смо у Булићевом Зборнику стр. 249 сл. показали да је Аурелијан само остатке римског цивилног становништва одвео, док су трупе већ раније напустиле Дакију, cf. Н. Вулић. у Musée Belge XXVII. [1913] p, 253 sq. Дачке вотивне рељефе и натписе најмањим су делом подигли војници из легија; главна количина потиче из редова грађанског становништва. Само је оно могло донети овај тип на југ, а не V. и XIII. легија, које су тек доцније дошле у ове области. Докази за одсутност споменутих легија у Ратијарији, односно у Оескусу, су само Itin. Anton. и Not. Dign. Мали број отисака на циглама не допушта да се тачно одреди време.

једноставнији. Ми морамо узети да је овде реч о преобраћању првобитног рељефа у статуарну групу. Тако се и она одликује тиме што седам олтара који се на рељефима налазе увек више сцене која приказује убијање бика овде леже испод ове групе и што су змијом раздељени на двоје: четири олтара десно, три лево. И лав, који вероватно из догматичних разлога припада средњем пољу, овде је, кад није сасвим отпао, уметнут између сцене с банкетом и уздизања Митре. Стереотипно понављање истих сцена на истим местима и то не само на фризу сокла, већ и на странама и на горњем фризу, доказује да су ове сцене биле већ представљене на првобитној слици од које наши споменици воде порекло. Тиме је решено и питање да ли је то статуа или рељеф, пошто статуа није могла бити у вези с овим споредним сценама. Ако на једном већем броју рељефа ових делимично нема, то се може објаснити тиме што антички вајари, или боље речено каменоресци, нису могли представити све сцене на овим малим сличицама, већ само најглавније, у колико је то дозвољавао простор. Кад је простор допуштао, а то доказују сви већи споменици, биле су израђене све споредне сцене које је и узорак показивао.

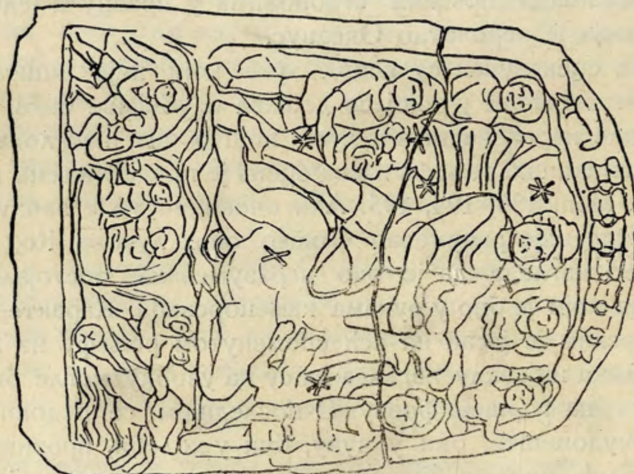
Да је сокл прототипа носио украс с рељефима, то не подлеже никаквој сумњи. По свој прилици ту су биле представљене три сцене: лево борба између Сола и Митре, у средини последњи обед обојице и десно вожња надземаљским створовима у правцу к једној фигури која лежи и која је вероватно Океанус.

Прве две сцене увек су испод лука који није ништа друго до назначање свете пећине у којој се дешава и убијање бика. Вожња оба бога није дакле израђена испод лука, пошто она није локализирана у пећини. Код појединих рељефа и ова сцена је представљена испод лука, на пример C. Mon. 135, 194, 195. Али очевидно, то је заблуда каменоресца који више није разумевао смисао ових лукова. Код рељефа C. Mon. 194 и 195 изгледа да је ово неразумевање постојало већ код самог обрасца који је био у рукама каменорезаца. Карактер овог лука као пећине сасвим је јасан на већ споменутом рељефу из Таваличева. Осим ових слика на соклу изгледа да су на узорку могле бити и слике на странама и на горњем фризу. С последњим се редовно сретамо: лево водено чудовиште, бик у чуну, бик у колеби, противу које кадкад један младић подиже буктињу, две животиње и најзад сасвим десно је једна опружена мушка прилика, која вероватно није Океанус, јер је он представљен на другом месту, већ Јупитер-Ормузд, који и иначе стоји у вези с рађањем из камена које је представљено испод њега. Између овог фриза и средње групе били су представљени седам олтара.

И код саме средње групе на дунавским рељефима налазимо неколико особених црта. Али из тога се не може закључивати о каквим догматичким разликама у култу. Те разлике би пре водиле порекло

од особености меродавне култне слике. Тако у рукама дадофора видимо две буктиње место једне. На појединим споменицима[1] леви од два младића, Каутопатес, држи реп бика као и на најстаријем нама познатом римском споменику. Ипак не изгледа да и овај мотив припада првобитној слици. Овде у основи леже исти погледи, као и на





1. Apulum 2. Sarmizegetusa
Сл. 6. Рељефи дунавског типа из Дакије, из Arch.-epigr. Mitth. aus Oesterreich VII Tf. VII.

великом рељефу у Карнунтуму, где је у рукама дадофора представљен сноп класја.

Једна даља особена црта неких дунавских дела су оних седам крстова или звезда расутих преко целе слике, који су првобитно схваћени као дело хришћанског егзорцизма (AEM VI 144 и даље, AEM VII 218 слика 6, 2). То је било разумљиво, кад су такви знаци били познати само

[1] Cum. Mon. 158, 192 bis, Извѣстия II. 55.

на једном рељефу из Вархелија. Ипак је морало пасти у очи да већина нису крстови, већ пре звезде, пошто нису састављени из две већ из три укрштене црте. Сличне звезде има такође и Хедернхајмски рељеф (C. Mon. 253, 1), који је дунавског порекла. Овде су, шта више, звезде представљене помоћу четири укрштене црте, а исто тако има их већ више пута споменути рељеф из Таваличева, који је објавио Кацаров. Један вотивни рељеф из Гигена, античког Oescus-a (Извѣстия l. c. стр. 55) показује ове звезде или крстове у рељефу,[1] чиме је искључена претпоставка о неком накнадном њиховом урезивању. Тако изгледа поуздано да су се они већ из почетка налазили и на другим делима. Већ и број седам упућује на то да је ово нека астролошка спекулација. Вероватно се хтело да представи седам планета. Звезде налазимо и у позађу средње групе на једном рељефу из Рима и једном сребрном рељефу из кастела Stockstadt-a.[2] Истина, они су на првом од споменутих рељефа допуњени, правилно допуњени, пошто се на мрамору разпознају трагови звезда који су се првобитно ту налазили. Потпуни доказ за то да су то звезде може се добити упоређењем са споменицима који су из исте области и који представљају трачког коњаника, чији су односи са митриним култом сигурни. Ми налазимо овде ове звезде представљене у сличном смислу (Arch. Értesitő XXXII (1912) 332, 337, као и на једном залуталом рељефу у Београду „Старинар“ 1922, 287). На једном рељефу из Сиња (Oester. Jahreshefte XVII Beibl. 150) осим звезда два пута је урезан полумесец на исти начин. Исте звезде и полумесец који су урезани на мраморним рељефима трачког коњаника ковани су на оловним плочицама истога божанства (упор. Arch. Értesitő 1912, 339, 342sq, 351). Али, мора се приметити да се на Митриним рељефима звезде не налазе само у позадини пећине, већ су растурене по целој слици, па и по телу бика.[3]

Видели смо да је прототип из којег на крају крајева произлази дунавски тип богато украшен споредним сценама, које се од других а нарочито од рајнских дела разликују једним *доњим фризом.* Мале вотивне таблице које су постале угледањем на овај славни образац нису копирале увек све делове него само оно што је најбитније и најупечатљивије. Наслањајући се на друге знатне рељефе првобитни тип је проширен и измењен. Тако видимо на појединим споменицима (на пр. C. Mon. 221) на место две сцене у луку четири. Пошто су то

[1] Да су то звезде, то је сигурно. Што их је каменорезац израдио у облику свастике, то треба приписати његовој невештини, која се и иначе види на целом рељефу. Ове знаке узимати као свастику и из тога изводити закључке који воде далеко, као што чини Кацаров, није допуштено.

[2] Cum. Mon. 13. Drexel l. c. S. 93.

[3] О овом питању упореди сада Старинар III. серија, I. књига 254 сл. 287. Seure је дошао до истог резултата. Горе наведени редови били су писани пре Серовог чланка. Ја их остављам, јер мислим, да су и после тога од извесне вредности.

сцене које се скоро увек налазе на левој страни од средње групе, види се да оне нису првобитно биле на овом месту. Такође и група богова у средини горњег фриза која се налази на неким споменицима могла је бити додата по угледу на неки рајнски узорак. То што се убијање бика окружавало једним венцем може се објаснити тиме што се оно дотле стављало у зодијак, па је зодијак после упрошћен у венац.

Горе смо споменули као најкарактеристичнији део дунавских рељефа онај сокл, који се као фриз пружа испод средње групе. „Статуу бога поставити на један сокл и на том соклу израдити слике које га директно или индиректно прослављају, сасвим је грчки обичај, за што као пример наводимо Фидијиног Зевса и Атину и Немеза из Рамнуса“. (Дрексел l. c.) Један такав орнаментиран сокл можемо на крају кра-



Сл. 7. Рељеф из Кадине—Моста.

јева такође узети као узорак за доњи фриз наших споменика. Ми смо, истина, мало пре тврдили да прототип дунавских рељефа мора бити неки рељеф, али тим не би било у противуречности ако би се узело да се овај првобитни рељеф наслањао на једну статуарну групу чија је база била украшена рељефима. Али може се мислити и то да се овај фриз, који личи на сокл једне статуарне групе, јавио тек на овом првобитном рељефу који смо ми претпоставили. Знамо да су рајнски споменици већим делом уздигнути помоћу једне просте неукрашене базе. На рељефу из Маулса у Тиролу (C. Mon. 239. Wiener Vorlegeblätter Ser. VII. Tf. XI. 2) је осим тога сокл, на којем стоји средња група, украшен једном табулом ансатом. Исту функцију, наиме средњу групу ставити не непосредно на олтар, већ је нешто уздигнути, морамо доделити и фризу дунавских споменика. Онда је лако могла доћи

мисао да се глатки сокл украси једним рељефом. Ову врсту слика на пределама налазимо врло често у дунавским областима, тако да чак немамо ни индивидуалне инвенције уметника. И т. зв. рељефи с трачким коњаником показују[1] исти распоред као и Митрини споменици ове области. Најпростији међу њима, који слични с Митриним представљају само један извод из велике првобитне представе целе легенде, подељене су по правилу у два поља. На горњем, већем, делу представљен је један или чешће два трачка коњаника, док се на доњем, ужем, у облику сокла налази један ред споредних сцена. Код неких споменика наравно мале размере нису допустиле да се израде детаљи, али оно што је било најкарактеристичније на обрасцу, карактеристични распоред појединости, морало је бити представљено и на најмањој слици.[2] Једна даља група споменика који у свом распореду имају сличан принцип и који су исто тако из земаља на доњем Дунаву, то су Херкулови рељефи (Извѣстия II. 85 и даље, Arch. Anzeiger 1911, 367 sq). И овде стоји средња група, која представља Херакла где лежи, на једној врсти сокла на којој има рељеф. Један фрагмент у Софијском музеју (Извѣстия II 89) који припада овој групи и непознатог је порекла има на соклу један изнад другог два фриза. Исто тако на неким вотивним рељефима који представљају Орфеа између животиња и чији завичај треба тражити негде на Балкану група је постављена на једну врсту сокла са сликама животиња. Као најлепши пример за то споменуо бих један рељеф рађен á jour (durchbrochen), који се налази у Атинском Народном Музеју и који свакојако припада доцнијем добу (Svoronos, Das Athener Nationalmuseum T. CLXXII). Један одјек ових Орфејевих рељефа налази се на већ споменутом птујском

[1] Arch. Értesitö 1903, 305 sq. 1912, 330 sq. Oesterr. Jahreshefte XVII Beibl. 146, где је наведена даља литература о овој ствари. Упореди сада и Старинар, III. Серија. књ. I. 275.

[2] Нарочито сродство с округлим или елиптичним рељефима трачког коњаника у погледу диспозиција простора показује Митрин рељеф из Кадина-Моста, окр. Ђустендил у Бугарској (Извѣстия б. а. др. I. 191 упор. наша слика 7; за рељефе трачког коњаника види Hampel, Értesitö 1903, 333 sq. и Abramić, österr. Jahresh. l. c.). Мали простор не допушта, наравно, бољу израду, али оно што је највише падало у очи морало је бити употребљено и овде. Како Митрини, тако и мали рељефи трачког коњаника, који потпуно одговарају данашњим девоцијоналијама католичке цркве, продавани су вероватно вернима као посвећене амајлије и верни су их како *Хамӣел* с правом мисли, носили као амулете. Ми познајемо начин употребе ових малих рељефа у Метрином култу из статуе једног архигалуса (Reinach, Rep. stat. II. 506. 6. Blinkenberg, Arch. Studien 113.). По једном обичају који је исто тако познат и из античких писаних извора (Herod. IV, 76. Polyb. XXI. 6. 7, 7, Dion. Hal. II. 19), свештеник носи на грудима један мали рељеф са забатом. При ближем додиру између култа Велике Матере и Митре, аналога употреба таквих рељефа у Митрином култу унапред је вероватна. По правилу су ови рељефи били од бронзе или сребра. Може бити да нам је један овакав рељеф очуван (Дрексел, l. c. 93), али нам је употреба оваквих сребрних рељефа исто тако као и вотивних дарова на мермерним базама потврђена једним натписом трећег Птујског Митреја. Сиромашније општине морале су се место скупоцених металних рељефа задовољити мермерним плочицама.

т. зв. „Прангеру“ (Срамни стуб за који су у средњем веку привезивани кривци) и његовом пандану у Шмартну на Похорју, где на исти начин испод Орфејеве групе има један узани фриз са животињама. Видимо дакле да је предела позната свуда на Балкану и да она није донесена с Митриним култом, односно с његовим споменицима.

Остаје још да се објасни *распоред горњег фриза*. Код рајнских споменика објашњење даје грчка архитектура. Овде су прилике другчије, јер неки архитектонски распоред рељефа уопште не постоји. На порекло овог фриза упућује нас његов облик, који се прилагођава своду пећине. У грчкој уметности наилазимо на читаву врсту рељефа који слично Митриним представљају извесну групу у једној пећини. Тако на пр. т. зв. рељефи с нимфама.[1] Око једне средње групе која приказује три нимфе где играју коло а води их Хермес или Пан, засведена је пећина чији зидови често имају рељефни украс, већином Пана који свира у сиринкс. Грчка и доцније нарочито јелинистичка уметност знала је већ да представи мале споредне фигуре или споредне сцене на тај начин што их је стављала изнад или поред главне сцене, али ипак увек стварно мотивирано. У доцније доба уносе се ове сцене без обзира на уметнички или природни ред. Сличан пример имамо у другом птујском митреју.

Велики део споменика ове врсте, нарочито мањи, имају један нарочити *облик*. То је једна плоча у облику трапезоида која се завршава луком. Овај облик не налазимо само код Митриних, већ и код других дунавских споменика. Тако имамо овај облик код горе већ споменутих рељефа с трачким коњаником и Хераклом из Мадаре.[2] Овај облик води порекло од оних грчких рељефа на којима се божанства налазе у једној едикули. Тај облик још је чешћи на грчким надгробним стелама.[3] Обоје, надгробна стела и слика бога у едикули, налази се како у постојбини, тако и у севернијим земљама Балканског Полуострва. Тако на пример једна мраморна надгробна стела из Варне,[4] која има горе забат, показује на удубљеном пољу које с обе стране горе има капителе од стубаца, једног човека с дечком.

---

[1] Svoronos, Das Athener Nationalmusum Tf. LXXIII, XCVI sqq. Schneider, Album auserl. Gegenst. d. kunsth. Samml. Tf. XI etc.

[2] Ја ћу насумце навести још неколико примера: Oest. Jahresh. XV. Beibl. 2:6 (мермерни рељеф из Липе код Смедерева) Хераклес дави лава. На истом месту стр. 229 из Сукова: Зевс с муњом. Kalinka, Antike Denkmäler aus Bulgarien сл. 46, 47 из Пловдива: Дијана јаше наопако на кошути. На истом месту сл. 49 из Арапова: Хермес; сл. 53 из Саладинова (окр. Татар-Базарџик), рељеф који представља Нимфе. Извѣстия II. 176, мермерни рељеф непознатог порекла: Силванус с трачким надименом Τιλθάζης и друг.

[3] Conze, Att. Grabreliefs passim. Највећи део ових надгробних стела показује за рељефе дунавске области карактеристични облик плоче која доле дивергира.

[4] Kalinka l. c. стр. 236. Упор. и стр. 237, сл. 95 такође из Варне, по облику слова још прехришћанска. Забат је још јасно издвојен од рељефа. Уп. на истом месту стр. 230, сл. 88.

Стела, чији забат већ без прекида прелази у доњи део плоче, подудара се по свом спољашном облику потпуно с појединим од већ споменутих рељефа. Али најјаснији прелаз из едикуле ка горе заобљеним облицима види се на једном низу рељефа из Бугарске. Они показују Зевса и Херу који обоје држе скиптар и имају локално име Καρισтορηνοί. Једна стела са забатом из Евксинограда[1] показује у још необично доброј изради целу грчку архитектуру. Стубови с базама и коринтским капителима брижљиво су израђени. На стубовима почива забат с три заобљене акротерије, а у забату види се глава Медузина. Али нарочито су многобројни рељефи ове врсте из светилишта Зевсовог и Хериног у Копиловцима, окр. Ћустендилски, у старој Пауталији.[2] Највећи део Ex voto који припадају овом светилишту имају облик једне четвороугласте плоче чији је горњи крај заобљен. Један незнатни, али што се израде тиче боље израђени, део има на место ове облине један троугласти забат, на пример Извѣстия таб. IX/5 и XII/4. Фрагмент (Извѣст. таб. XII/4) показује у својим спољашним контурама још цео забатни троугао, док подела на забат и рељефно поље не постоји више. Због производње вотивних рељефа у маси није се могло мислити на неко тачно копирање првобитног облика и због тога он постаје грубљи. Углови бивају заокружени и место првобитног забатног троугла долази један обичан полулук. Потпуно без празнина имамо заступљене између споменутих рељефа све међугрупе од забатног троугла до обичног лука.

Истраживање споменика који припадају Дакији, Мезији и Тракији показује да су они сви понављање једног јединог значајног дела које се вероватно налазило у Дакији и то ваљда негде у Трансилванији. Није потребно претпоставити да је модел првобитне култне слике донесен из Мале Азије. Природније је претпоставити да су идеје, које су руководиле уметнике при стварању ове култне слике и које као што је речено воде порекло *из грчке уметности* уопште, дошле из грчке постојбине преко земаља северног Балкана. Ми смо даље виде-

---

[1] Kalinka l. c. стр. 126 сл. 36.

[2] Извѣстия IV. 80 и даље Тб. VIII-XVII.

[3] Из којих је области Митрин култ донесен у Дакију, може се индиректно закључити. Да култ није дошао с југа или истока, показује један поглед на карту распростирања мистерија код Кимона. У јужној Тракији и Македонији нема скоро никаквих трагова култа, и зато овај култ нема везе с Малом Азијом. Eutropius каже VIII. 6: Traianus victa Dacia ex toto orbe Romano infinitas eo copias hominum transtulerat ad agros et urbes colendas. Да је међу овима било много пролетаријата из престонице, може се мислити. Сигурно је да култ нису донеле у Дакију легије, јер су споменици које су подигла војна лица малобројни према осталима. Једино је поменик CIL III 899 подигао један војник легије V. Mac. Од посвета XIII. легије из Дакије немамо ни трага. А баш од ових легија у Птују имамо многобројне споменике; од једног војника XIII. легије уз то и један посветни натпис из Аквилеје. Изгледа да су се ове легије упознале с овим култом тек у Дакији.

ли да су овде ови грчки облици и типови, и ако у огрубелим формама, постали заједничка својина целе провинцијалне уметности. Само кад се упореди с овим провинцијалним споменицима може се разумети дачка култна слика, о чијем великом значају у религиозном погледу говоре девоцијоналије које су верни разносили у далеке земље.

Ми смо напред расправљали о развићу култне слике само у области дунавских земаља. Поред тога развијали су се и у другим крајевима локални типови. Ми још не можемо сасвим јасно да пратимо ове фазе развића, јер је до данас познати материјал још веома мршав. Али све до најкаснијих времена налази се поред богатије развијених типова култне слике и обични прости облик: убијање бика без икаквих додатака. Овај облик је у свима временима, нарочито за поједине просветне дарове, превлађивао, јер се овај облик могао у маси правити. Рајнски тип се у својој монументалној форми уопште није могао никако преносити на мање димензије.[1]

Покушаћемо да изнесемо резултат досадањег испитивања.

Сачуване споменике са сликом убијања бика, као што смо видели, нисмо могли даље пратити, но само до краја првога столећа после Хр., где се они појављују у Риму у најједноставнијој форми. Тај факат да немамо никаквог трага ове групе у источним земљама, осим неких касних дела, из чега не можемо ништа даље закључати, присиљава нас на закључак да слици која представља убијање бика у постојбини култа још није приписиван онај догматички значај који је она имала доцније на западу. Видели смо даље да је група око времена Флавијеваца пошла из Рима у провинције и то у најједноставнијем облику без икаквих споредних слика. Већ ова једноставна група која се касније налази у Риму скоро искључиво као и у свима провинцијама показује на себи цео развитак уметности римског царства иако ова група понавља сасвим истоветно онај мотив који је већ једном признат. Ово ће бити нарочито јасно онда кад се првобитна статуарна група претвори у рељеф и покаже карактеристичне особине позноримске рељефне уметности. Споменућемо овде само као најбољи пример рељеф из Аквилеје, који се сада налази у Бечу (Schneider, Album auserlesener Gegenstände der Antikensammlung Wien Tf. XXI). Он има своје најближије уметничке аналогије у бисти Комодовој, која се налази у Palazzo dei Conservatori, као и у каснијим рељефима саркофага, на пример на т. зв. Хиполитовом саркофагу у Арлу. Иста уметничка тенденција, која тежи да уништи позадину, показује се и на извесном броју рељефа који су израђени à jour (durchbrochen).

[1] Треба приметити да је број малих вотива нађених у германским митрејима много незнатнији од броја нађених у Италији и нарочито у дунавским областима.

У Риму или још раније доспео је и највећи део осталих сцена свете легенде до ликовног израза, при чему је уметност црпла из групе већ постојећих типова и само је стварала приказивања на тај начин што је прерађивала и дотеривала мотиве који су прешли из грчке уметности, додајући им неке симболе које је култ захтевао. Ове споредне сцене, како их најбоље можемо назвати, везане су тада с главном групом. Форма распореда споредних сцена, која је у разним областима различита, доказује да ово додавање не потиче из једног општег извора, но да је потекла самостално и независно једна од друге. У рајнском подручју показује се да је Митрина уметност ишла у главном за укусом бујне и раскошне гало-римске уметности. Како за архитектонски оквир средње групе, тако и за украшавање њезино малим сличицама поређаним једна на другој налазимо паралеле у домаћој уметности. Италски утицаји били су меродавни за развитак неких великих култних слика из западних алпских земаља. Рељефи дунавских земаља чине једну строгу засебну групу. Они су више или мање верне копије једног јединог рељефа, који је богато украшен са споредним сценама и који је из каквихгод разлога доспео до нарочите славе. Ова култна слика може се довести у извесну везу с провинцијалном уметности у балканским земљама, која опет потиче из уметности грчке материнске земље.

Укупно узевши можемо дакле казати да се развиће култне слике Митријацизма у појединим крајевима извршило потпуно *под утицајем локалне уметничке традиције.* Дрекслово мишљење да су за рајнске и дунавске земље два разна модела, с истока донесена, сачињавали полазну тачку за развиће култне слике, није се показало као тачно. За велике култне слике рајнскога круга, које тешко да су на другом месту израђене него на месту где су биле постављене и које су израдили већином домаћи уметници, једно такво мишљење тешко је вероватно већ и с погледом на њихову величину. Што се пак тиче типа дунавских земаља, то ни сам Дрексел није могао навести даљих доказа за то да је постао на истоку.

Најпосле још нешто: путови које је култ узео нису безусловно исти с путовима којим су ишли типови слика. Римске легије које су биле на истоку и тамо биле придобивене за култ, по свом повратку на запад по свој прилици нису дале људима из свог круга да им израде своје култне слике. Само најгрубље и најпримитивније слике, као што то можемо видети још на појединим војничким надгробним споменицима, могле су бити рад војника, односно војничких мајстора.[1] Све боље рељефе, на против, израдили су домаћи умет-

[1] Упореди сад A. Schober, Die römischen Grabsteine von Noricum und Pannonien S. 184 sqq. Шобер овде доказује убедљиво да војничке надгробне споменике и у најраније доба нису израђивали војни мајстори т. зв. fabri, већ да су рађени у цивилним каменорезницама.

ници или људи који су се доселили из Италије и који су радили према узорцима. Ове узорке, по свој прилици нису добијали од својих поручилаца, него је вероватније, као што видимо по неким рељефима из источних алпских земаља, да су их они узимали из неких узорних књига које су посредно или непосредно долазиле из *Рима*. Рим је био заиста уметничка централа за време царева, Рим је био узор за целу државу.

Српска и румунска уметност у средњем веку

Louis Bréhier, Clermont—Ferrand.

Дивна књига Г. професора Јорге о румунском уметности,[1] с пуно лепих слика и анализа историјских докумената који објашњавају молдаво-влашке грађевине, доноси драгоцене податке и о развитку српске уметности и њеном ширењу по Балканском Полуострву у средњем веку. Те податке ја желим да испитам овде.

Није чудно што су постојале артистичке размене између ова два суседна народа, који су исповедали исту православну веру и који су били везани један с другим извесном заједницом друштвеног поретка, политичких и верских установа и који су били солидарни према турској навали. Али је српска уметност имала иза себе већ једну дугу прошлост, кад је у првој половини XIV в. независност влашке кнежевине утврђена победама њених кнезова под угарским краљем Карлом Робертом (1330). У то доба Немањићи су већ били подигли многобројне споменике у Рашкој (Св. Никола у Куршумлији, 1168; Студеница, 1190; Жича, 1207—1219; Пећ, 1263; Градац, 1290; Ариље, 1290—1307; Пантократар у Дечанима, 1327—1335) а под краљем Милутином и царем Душаном једна школа архитектуре српско-византијске ширила се у Маћедонији (обнова Хилендара у Св. Гори под Милутином, око г. 1293—1299; саборна црква у Призрену, 1307—1315; Нагоричино, 1312; Краљева црква у Студеници, 1314; Грачаница, алем-камен српске архитектуре, пре 1321). Српска уметност имала је већ јаке традиције старе два века и њена оригиналност могла је већ одолети чак додиру силне византијске школе.

Кнежевина Влашка напротив тек се организовала и тек је 1359 г. кнез Александар успео да патријарх цариградски да титулу митрополита и егзарха Хијацинту (Грк), владици у Вицини, на Дунаву. Међутим постојале су црквене грађевине на влашкој територији пре XIV в. У Curtea-de-Argès мала црква San Nicoarà (Св. Никола), данас пору-

[1] N. Jorga et G. Bals. Histoire de l'Art roumain ancien, Paris, de Boccard, 442 страна у 40, 1922 (упореди мој реферат у Journal des Savants, септембар и новембар 1923).

шена, из XIII је века. Она је била врло скромна са 16 м. дужине и 8 м. ширине. Саграђена од наизменичних слојева опека и сивог камена са широким спојницама, она је имала само један брод с трогубим полигоналним олтаром с дугачким прозорима а на фасади се уздизала једна масивна кула.

Ми познајемо добро овај архајични план: то је план црквава у Рашкој и ми смо видели раније[1] да он представља један од најпростијих типова хришћанске архитектуре, супротан базиликалном плану с три брода. Рођен на висоравнима Месопотамије, он се раширио до Атланског Океана. Није чудно ако га налазимо у Рашкој у XII в. и у Влашкој у идућем веку, и није потребно овде мислити на утицај српски. Што је интересантно, то је да српска и влашка архитектура имају исту полазну тачку: један једини дугачак и засведен брод, који је постао у току средњег века прави домаћи план у свима деловима Балканског полуострва који су остали изван византијских утицаја.

У овој истој вароши Curtea-de-Argès „кнежевска црква", посвећена такођер Св. Николи, може се приписати крају XIII в. Ова величанствена црква, чији су зидови покривени унутра циклусом фресака, који личе на мозаике Карије-џамије у Цариграду, има византијски план цркве у облику грчког крста. Крстообразна основа оцртава се (добро се види) споља и оба забата (pignons) на екстремитетима трансепте извијени су по цариградском или солунском начину. Зато, с друге стране, елегантно средишно кубе диже се на једном квадратном масиву, као у Србији, и оно стоји на једном тамбуру са слепим отворима полукружним. Сад, ми знамо да је овај квадратни тамбур, који постоји и у романским црквама на Западу, једна карактеристика српске архитектуре, један од битних елемената који је одликују од византијских споменика.

Влашка је дакле, изгледа, упознала преко Србије прво архитектону традицију Византије. То што је кнежевска црква у Curtea-de-Argès саграђена из реда цигала и реда камена наизменично чини још више да она личи на српске цркве. С друге стране у Румунији нема вајарског орнамента, портала са урешеним довратницима и надвратницима које је Србија позајмила од градова на Јадранском мору који су били под ломбардским утицајима. Ова уметност која је дошла са запада није прешла Дунав.

Поред сведочанства грађевина и сведочанство историјских докумената које је скупио Јорга исто тако је речито. Г. 1374 у Влашку се досели један српски калуђер Никодем, родом из Прилепа, који је провео више година у Св. Гори. Бежећи испред турске навале он се насели у северинском Банату, око кога су се борили Угарска и Влашка,.

[1] Старинар, 1922.

Он сагради на левој обали Дунава манастир Волиту који је данас у рушевинама. Материјал је био узет из римских грађевина и камених мајдана суседног брда. Затим Никодем оснује манастир Тисману, у планинама Горг, усред дивље области покривене шумом и с водопадима. Од тог манастира, који је богато обдарио кнез Владислав, остаје црква, коју су унаказиле многобројне оправке, али чију нам је оригиналну форму сачувала једна минијатура XVI в. На фасади био је портал са испадним венцима оличен каменим плочама на којима су деликатно извајани орнаменти у облику цвећа, а исти орнамент понавља се на прозорима и у розетама. Нартекс који је имао са сваке стране по једну побочну капелу носио је лаку кулу на више спратова неједнаке висине, као у црквама у Рашкој. Друга осмоугаона кула дизала се над средином брода а трећа је била над олтаром, чије је три апсиде покривао исти кров. Изузевши неколико измена, ова црква је подсећала дакле на архитектони тип Србије.

Владислављев наследник, Мирча Велики, који је био у турском ропству после битке код Никопоља (1396), али је успео да спасе самосталност своје кнежевине, заштићавао је такођер калуђера Никодема, који је под његовом владом основао још један манастир, у Прислопу у Трансилванији. У цркви манастира Козија на Олти, главној задужбини Мирчиној, налазимо квадратни масив, са кога се диже средишни торањ а тако је и на моделу цркве који држе Мирча и његов син на једној фресци капеле у Козији, где је Мирча сахрањен. Ова процедура, коју налазимо у Србији, Влашкој и код молдавских цркава, чија се средишна звонара уздиже са сличног масива, допушта нам да према византијској архитектури ставимо као нешто засебно српску и румунску архитектуру.

Влашке цркве, у осталом, немају све црте српских цркава н. пр. немају венце са ломбардским преплетима или иконографске скулптуре на вратима. Тип српске цркве развио се у Влашкој на оригиналан начин, као што се може видети на лепој цркви у Dealu, близу Тарговишта, коју је основао 1499 кнез Раду као гробницу за своју династију и која је саграђена од чистог камена, без опека. Њен нартекс носи две куле с кубетима на кришке која лежи на једном заједничком четвороугластом масиву и над којима се високо уздиже врло витка централна звонара. Фасаде су украшене двоструким редом слепих аркатура, раздвојене испадним венцем и украшене каткад дисцима или омфалима које виђамо тако често на српским фасадама (н.пр. у Каленићу, на фасади цркве коју је подигао деспот Стеван у почетку XV в.).

Односи између Србије и Влашке настављају се, у осталом, до почетка новог доба. Првих година XVI в. постоји међу влашким бојарима породица од шест браће Барбу, Раду, Парву, Данција, Преда и Мирча, који су у сродству с влашким кнезом Басарабом III. Из своје престонице у Олтенији они одржавају тесне везе са Србима. Један од

њихових пријатеља био је Максим Бранковић који је водио порекло од српских деспота. Њихова имена налазимо на натписима који спомажу оснивање више цркава, између осталих манастир Бистрицу, на жалост унакажену рестаурацијама немачких архитеката у XIX в. Једна акварела из доба пре ове рестаурације показује да су улазна врата имала довратнике покривене правим везом од орнамената у облику цвећа у једној мрежи. „Камен на ком је двоглави орао и на ком озго има круна н иницијали оснивача Пахомија“ каже Јорга, „српски је рад“. Према натпису радови су завршени 1517. Затим је манастир, тек довршен, уништен артиљеријом наследника Басараба III, Михнеје, који је



Curtea de Argès

објавио рат шесторици браће. Пошто је прогнат, Барбу, вративши се у своје земље, обнови манастир г. 1519. Један натпис помиње игумана Марка, „који је можда био Србин“, и архитекте, међу којима је неки Добромир по свој прилици истог порекла.

Напослетку, једну од најлепших цркава у Влашкој, епископску цркву у Арџешу, сазидао је кнез Неагое (Басараб IV, 1512-1521), ученик и пријатељ свргнутог српског патријарха Нифона, који је раније био калуђер у Св. Гори. По својој основи, четвртастом нартексу, за којим долази дворница у облику листа детелине, са три ритуалне апсиде Св. Горе, епископска црква у Арџешу подсећа на лепу цркву коју је подигао кнез Лазар у Крушевцу око 1370. Али, ако су елементи исти, сви су детаљи различни. Нартекс цркве у Арџешу, намењен да чува гробнице, пространији је него црква у правом смислу речи: кубе почива на на дванаест стубова поређаних у квадрат; правоугаони масив, чије три стране заузимају апсиде, чини једва видљив испад, док је код светогорских цркава, одакле је тај план дошао у Србију и у Крушевац, овај испад између три апсиде веома истакнут. Исто тако споља налазимо неке српске елементе, четвртасте масиве, који држе куле, гесимси у облику конапца, који одвајају фасаде у два поља, розете фино изване у слепим аркадама.

Сви су други детаљи напротив оригинални и нови: подножје (сокл) са орнаментима истакнутим на ком се диже цела црква, правоугаони прозори (са преградама) доњег спрата окружени правим везом од лишћа; венац украшен троструким редом скулптуре и четири витка торња, али различне висине који крунишу грађевину. Од њих они на фасади, намерно срачуњени на бизарне ефекте, имају своје гесимсе хеликоидна профила.

Тако су односи били многобројни између средњевековне српске и влашке архитектуре, да се молдавске цркве, с њиховим издуженим размерама и с њиховим видним контрфорима, везују за западну уметност која је дошла из Угарске и Трансилваније. Без сумње ученици српског калуђера Никодема дошли су у Молдавију да оснивају манастире, на крају XIV и XV в., али од влашке архитектуре коју су познавали задржали су само једну појединост, олтар у облику листа детелине прилагођен њиховој литургији и њиховим манастирским обичајима. За све остало молдавске цркве приближавају се западном готском стилу. Ипак се ту налази исти утицај скулптуре: вез, који је дошао из Јерменске и са Кавказа, и који налазимо у Србији у XIV в. (у долини Мораве).

На против, уз пркос многих разлика у појединостима, сродство између српских и влашких цркава изгледа очевидно. И једне и друге имају исту грађевинску концепцију и кад прегледамо интересантне описе и лепе слике у књизи Г. Јорге, ми налазимо у задужбинама влашких кнезова XVI и XVII в. све старе планове српско-византијске. У Куртеа д'Арџеш н.пр., црква Светих Царева, коју је основао 1642 кнез Матија, представља архаични тип једног јединог брода само с једном апсидом.

Па ипак, уз пркос овом заједничком фонду, сваки од ова два народа имао је да створи народне традиције и да утисне у своје грађевине жиг свог генија. Као и српска црква, тако и влашка црква чини спољашњим изгледом утисак лаког и витког, али овај утисак она дугује много мање степенастом уздизању компликованих масива на српским грађевинама, него размеру који је узет за разне делове цркве: висина сводова према ширини (27 м. у нартексу епископске цркве у Argès за просторију која је широка 12 м.), а исто тако и смелост торњева. Док српска црква, особито Грачаница, даје утисак степенастог уздизања на широкој основи, влашка грађевина изгледа

као какво збијено тело, нешто кратко, али које изгледа да се залеће у простор. Иста разлика у украсу: српска архитектура воли венце у рељефу, равне подупираче испадне венце, док су у влашким црквама сви органи подупирања скривени и у том се оне приближавају више византијској архитектури: њихови зидови без испада траже декоративне украсе или равне орнаменте.

Између српске и румунске уметности могле би се наћи и многе друге сличности. Иста школа маћедонског живописа радила је на обе стране Дунава и ширила је како у Србији тако и у Румунији византијске иконографске теме. Вештина портрета имала је исти сјај у обе земље и слике кнежева молдаво-влашких, који су основали цркве, налазе се у нартексима цркава као и ликови српских кнезова.

Уз пркос овог заједничког фонда и ових сличности, артистичка школа у Румунији, најмлађа на хришћанском истоку, имала је своју нарочиту судбину. Средњи век трајао је за њу до зоре XVIII в. и под својим кнезовима, који су остали само у главном независни према Турцима, она је продужила да се развија, продужујући тако за два века живот хришћанске уметности на Истоку. Из овога се види до каквог се апсурда долази кад се ова хришћанска уметност српска, влашка, молдавска или руска меша с византијским. Све што хришћански народи на Истоку дугују Византији неоспорно је, али сваки од њих умео је да асимилира ове позајмице и да сачува, према царској космополитској традицији, своју народну аутономију. У том погледу упоређење између српских и румунских споменика особито је поучно. Србија и Румунија налазе се као на некој раскрсници више светова и у току средњег века разни утицаји су се изукрштали на њиховој територији: романска ломбардска уметност која је дошла с Јадранског Мора у Србију, германска и француска уметност које су дошле из Угарске и Трансилваније у Молдавију, византијска уметност из Цариграда, орнаментална уметност са Кавказа и из Јерменске. Па ипак постоји једна српска уметничка школа и једна молдаво-влашка школа. У обе земље народни дух однео је победу и потчинио је себи егзотичке елементе. Ове старе цркве средњег века, које су претрпеле толико повреда од векова и од људи, рушене и сакаћене од победилаца, унакажавалне, неинтелигентним рестаурацијама, представљају за Србију и Румунију, које су постале опет слободне државе, неизмерно благо. Данас на обе обале Дунава с истим дирљивим пијететом чисте се згуре с њих, осигуравају их, оправљају их с пуно пажње, изучавају с љубављу њихову структуру и орнаментацију. Ништа није правилније, ништа не може више да обрадује пријатеље Срба и Румуна, јер, с истим правом као и народна књижевност, ови споменици које су подигли велики кнежеви израз су најлепши и најдубљи њиховог народног духа у току векова.

Херцеговачки манастири

Владимир Ћоровић, Београд.

ЛАБОСТИН

Вид Вулетић Вукасовић објавио је у Гласнику Зем. Музеја, III, 1891., 213 (= Wissenschaftliche Mittheilungen II, 1894., 192-3)[1]) један стари печат неког манастира Лабостина код Дувна, који гласи: + Манастирь Лабостінь храмь введение престие бце. О том манастиру, коме иначе, у свим досад очуваним спомеництима, нема никаква трага, у народу дуваньског краја остало је нешто предања; бар се, по речима једног Вулетићевог извештача, знало за његово име у облику Хлабостин и Лабостин. Датирање печата у XIII век, на основу писма и „босанско-византијског стила" печатних аркада, како то чини Вулетић, апсолутно је неосновано.

Ми смо дуго трагали за ма каквим поменом овог манастира на којој другој страни, али потпуно узалуд. Мислили смо чак — што ни Вулетићу није измакло — да печат није у каквој вези с манастиром Љубостињом, али нас је од те комбинације одбијала чињеница, да је Љубостиња посвећена Успенију, а овај манастир Введенију Богородичином. Једино, што смо досад могли наћи, то је ово. У *Опшшаку* манастира Завале, из прве половине XVIII века, где се налазе имена манастирских прилагача, помињу се и приложници из Дувна. Међу њима, у низу неколико упадљивих влашких имена као Дракул, Радул, Клара, Маргарита, Секула и др., наводе се и неки монах Пајсеј и монахиња Анастасија. Из тог податка ми, међутим, још не би смели извући неки непосреднији доказ за постојање овог манастира тамо, пошто је у то време у нашим местима био чест обичај, да се и мушки и женске као приватна лица, и у својим домовима, посвете монашким обавезама.

ПЕТРОВ МАНАСТИР КОД ТРЕБИЊА

Чувени стари Петров Манастир у Чичеву код Требиња описан је пре десетак година, у главном, добро и подробно од Стевана Делића (Гласник Зем. Музеја, XXIV, 1912., 275—282, XXV, 1913., 129—132).

---

[1]) По свом обичају да исте ствари објављује више пута В. Вулетић је овај прилог саопштио и у Vjestniku hrv. arheol. društva, XIII, 1891, 19—20.

Хисториске вести о њему прикупио је К. Јиречек у свом делу Das christliche Element in der topographischen Nomenclatur der Balkanländer, Wien 1897., 33., које је поновио В. Марковић у књизи *Православно монаштво и манастири у средњевековној Србији*, Карловци 1920., 35. Ми ћемо овде додати само неке напомене као резултате наших ископавања, која смо тамо вршили у јесен 1911. године.

Већ је Делић напоменуо, како су сељаци при зидању нове цркве 1906. године разбијали гробне стећке и плоче, чак и неке са записима, да би само што јевтиније дошли до грађевног материјала. Несумњиво је, да су том приликом страдали понајвећи комади; управо, дакле, они који би за нас били данас од најширег интереса. Од богате старе некрополе разношено је камење у читаву околину, а од њега је направљена и црква и софа око нове цркве. То се надгробно камење употребљава још и данас као поклопнице и бедрењаче за нове гробове. С тога није чудо, да је од свега старог материјала остао само 121 гроб с плочом и само један једини стећак. На свима тим очуваним гробовима нема ни једног јединог натписа.

Ми смо отварали читав низ гробова најпре у рушевинама Павлове цркве, која је одмах поред Петрове и у којој се једино и могло радити, и у црквеној порти. Сва Павлова црква имала је под патосом гробове. Сваки гроб био је засебно ограђен дебелим каменим плочама. Ширина им је била између 42—48 cm, а дужина од 1·92—2·04 m. Унутра су имали, као и данашњи, постранце бедрењаче, а изнад леша поклопнице. Дубина им није увек једнака, што долази деломично и отуд, колико је камења, плоча или земље однесено с њих; најчешћа је мера од 0·70—1·05 m. Један занимљив специјалитет ове некрополе чине гробови од више лица стављених једно изнад другог. Нашао сам таква три гроба. Први, у самој цркви Св. Павла, дуг 1·94 m., дубок 1·04 m и широк само 40 cm, имао је измешане кости и три сасвим добро очуване лубање. Између костура није било никаквих плоча или слоја земље, који би их раздвајао. Други, пред црквеним зидом код уласка, имао је дужину 2·08 m, дубину 88 cm и ширину 62 cm; са исто тако три лубање. Трећи гроб, у авлији црквеној, са стећком имао је исто тако три лубање; висина плоче постоља била је 38 cm, дужина 2 m, ширина 95 cm; сам стећак био је 1·08 m висок, 66 cm широк и 1·96 m дуг. Ширина гробница, која никад није досизала један метар, очевидно показује да лешеви нису полагани, нити могли бити полагани један поред другог. Могуће је с тога, да су стављани један на други или да су кости пренесене са неког другог места и ту сахрањене. У свима тим гробовима ја нисам нашао ништа осим костију, исто као и у оближњем манастиру Тврдошу. То долази деломично отуд, што су неки гробови били отварани и пре, али то је, у ствари, мали проценат. Од 23 гроба, која сам отворио, само је 6 било раније претресаних; остали су остали са потпуно нетакнутим поклопницама и целим костурима у добром реду. Гробове у самој цркви Петрова манастира нисам могао отварати, јер су они, на велику штету науке, били делом разбијени при зидању нове цркве, а делом су дошли пода њу. Ту су несумњиво имали бити најважнији. Овде су се једино и налазиле ствари, које помиње Делић а за које је и мени причао стари свештеник Марко Даниловић.

У Петровом Манастиру код Требиња нашао је Ст. Делић једну узидану плочу, на којој је с муком прочитао речи: „Полета, Другань, Дражета чине рак8 надь материю 8дьни славьна кнеза Срамька“. Тај натпис Делић ставља у XII век и налази извесне аналогије у писму између њега и познатог Кулинова натписа. Ја тај камен нисам видео; њега је Делић нашао закречена у проскомидији после мог претраживања Петрова Манастира, и то у зиму 1912. или почетком 1913. године. Како је Делић иначе прилично добар читач старих натписа човек би донекле смео да се ослони на њ, али нам он сам каже, да су при стругању креча с натписа „при слабој свјетлости воштанице“ „почетна слова посљедног реда нешто изгребана“. А за нас је тај ред баш најважнији, јер доноси име тог „славног“ кнеза.

О *кнезу Срамку* у свима нашим изворима XII и XIII века нема никаква помена. Али има један други захумски поглавар, чије је име слично овоме а било познато и послужило чак и за један фалзификат. У познатим бенедиктинским фалзификатима за поседе на отоку Мљету, којима се хтело утврдити, да су босански и захумски владари чинили поклоне том реду, употребљена су, за већу веродостојност, многа наша позната лица из средине XII века: велики жупан Деса, бан Борић, жупан Грд и међу њима неки захумски поглавица *Хранко*. У једној даровној повељи, која носи његово име „Sigillum Chrance cum omnibus suis iupanis Cholmie“,[1] говори се, да је он поклонио локрумском манастиру цркву св. Панкратија са земљом у Бабином Пољу на отоку Мљету. Очевидно је, да су његово име и његов значај били познати фалзификаторима и околини и да су употребљени, да послуже као јак доказ за противнике. Повеља та, из опрезности, није датирана годином, него индикцијом VII, а та је, како је упозорио Смичиклас, у XII веку падала у више година: 1114, 29, 44, 59, 74 и 89. Наишавши у поменутом натпису на кнеза Срамка мени је одмах пало на ум, да то није овај Хранко. Како је задњи ред, по саопштењу Делићевом, при стругању оштећен, врло је лако, да је тако отпала прва половина *х*. Иначе разлика у читању или евентуално у писању, па чак и изговарању између *м* и *н* не би била необична.

---

[1] T. Smičiklas, Diplomatički Zbornik, II, Zagreb 1904, стр. 88. Од те повеље имам и снимак, из кога се види, да је писано Cholmie, а не Cholnie, како је унео Смичиклас.

МАНАСТИР КУЗМАНА И ДАМЈАНА

Год. 1913. објавили смо г. Љубомир Стојановић и ја одломак једног натписа из XIII века са поменом Немањина имена.[1]) Натпис је нађен у Благају код Мостара у тамошњем католичком гробљу. Том приликом навео сам и народно предање, да је у близини Благаја постојао некад манастир популарних „бесребрених врача“, Кузмана и Дамјана. Сава Н. Семиз саопштио је већ раније, да је у Подграђу био манастир, чије развалине народ још и данас зове просто Врач,[2]) а од кога данас нема видних трагова.

Недалеко одатле, код Драчевица, уздиже се једна осамљена округла хумка, са нешто прехисториских громила, која носи назив Криж.[3]) Карло Пач објавио је у Гласнику Зем. Музеја, XVI, 1904, 42—3, један врло укусан и занимљив фрагменат из једне црквене рушевине, који је нађен каквих 1000 метара код самог Стјепанова града у Благају, и покушај реконструкције тога фрагмента, чије аналогије имају неки наши црквени налази X—XII века.

J. Дедијер забележио је још једно предање. На путу између Мостара и Благаја, негде у половини, налази се по виноградима чувено село Гнојнице. „Прича се“, вели он, „да је био некад манастир Св. Архангела у Гнојницама, па су га Муслимани разорили и од његова камена начинили Шарића џамију у Мостару. Мисли се да је од њега и један лијеп рељеф, узидан у чесми Врби“.[4]) Да је манастира давно нестало несумњиво је најбољи доказ у том, што му се изгубила ближа локализација, али да је постојао о том поред предања постоје и архитектонски црквени споменици.

ДОБРИЋЕВО

Као за све манастире у Херцеговини, тако и за Добрићево постоји предање, да га је основао цар Константин на путу из Рима за Цариград, нашавши да је његово место *добро*.[5]) Подигнут изнад свеже Требишњице, једине реке тога очајно сувог среза, и са нешто шуме и зеленила у једној иначе готово голој карсној пустињи, манастир је, доиста, представљао малу културну оазу и остављао врло пријатан утисак. Данас, на жалост, он је још увек деломична рушевина, јер су га аустриске чете, у свом бесном насрту, много оштетиле 1914—1915. године.

1) Јужнословенски Филолог, I, 109; Гласник Зем. Музеја, XXV, 342—3. Ср. Записе и натписе, IV, бр. 5986.

2) Зора, III, 1898., 325.

3) В. Радимски, Гласник Зем. Музеја, II, 1891., с. о., 29—30.

4) Насеља VI (С. Етн. Зборник, XII), 1909., 245.

5) Ср. Н. Дучић, Књижевни радови, I, Београд 1891., 7.

Манастир се не помиње ни у једном једином извору пре XVIII века. Његов печат, истина, очуван у два примерка, ставља оснивање манастира у XIII век, али су ти подаци врло несигурни.[1]) Прво с тога, што је датирање у њима по Христу (аспг и асгв), а не од створења света, како је редовна појава код свих наших споменика тога доба; друго, што је језик у њима несумњиво каснијег типа, исто као и правопис (Маріѧ, Захаріѧ у номинативу; први нема ниједног полугласа; ијекавски облик: при рие[ци]) и што се ни та два печата не слажу у датуму. Један даје годину 1283., а други несигурно 1232. (јер гв не значи ништа). Врло је вероватно, да је овде место аспг или хаспг стало зспг, што би одговарало години 7282 или 1774. У сваком случају из самих печата не могу се извести никакви сигурни закључци о старини манастира.



Сл. 1. Манастир Добрићево.

Манастир је ипак старији од XVIII века. То се види по том, што његов први помен из 1704. год. показује очевидно постојање манастира пре тога. Тада је, на име, Јован Даковић купио једно еванђелије у јеромонаха Софронија Добрићевца, иначе пореклом Гачанина.[2]) Значи дакле, да манастир постоји од раније и да у њ долазе већ и људи који нису из најнепосредније близине. Изгледа, међутим, да је манастир био једно време више познат по свом суседном селу *Дубочанима*.

1) Л. Нинковић, Монографија манастира Добрићева са подручним црквама. Мостар, 1908., 30—31.

2) Записи и натписи, бр. 2139.

У *Завалском Ошшшаку* међу херцеговачким манастирима место Добрићево долази име Дубочани, па се наводи редом 11 јеромонаха и 5 ђакона из те обитељи. Један између њих, Теодосије, био је, вели се ту, чак игуман требињског манастира, не зна се да ли Тврдоша или Дужи. Ако је био у Тврдошу, онда би то био непосредан доказ више, да је Добрићево постојало у XVII веку. Даљи, трећи доказ, да је манастир доиста постојао у XVII веку, јесте његов живопис; потпуно исти као и у Завали и Мостаћима, за које се цркве зна, да су живописане у време патријарха Пајсија. Најпосле, у самом олтару, преко живописа, налази се један графито, који изрично вели, да се марта месеца 1672. (зрп) ту нешто „саградило“. Према том свему, остаје ван сваке сумње, да је манастир постојао бар од XVII века.

Све, што данас има манастир од својих ствари, потиче из XVIII века. Иконостас му је из 1745. год., а подигнут је прилозима добрих људи. Највише се при том истакао поп Божо Бајовић[1]), који је за израду довео и нарочитог мајстора из Рисна, зографа Рафајла Димитријевића. Други један изограф, који је радио по његовој жељи и наредби, беше неки Теодор.[2]) На једној икони Св. Симеона и Саве из 1757. има чак и једна мала биографија Савина, са познатим родословом Немањића „ѿ колѣна Аvгѹста кесара“. Утвари су, исто тако, или из XVIII века или још ближе, као и све књиге у оскудној библиотеци. Сиромашан и у једној области, која је имала у суседству и других и угледнијих манастира (у непосредној близини је Косијерево, мало даље Дужи), а била увек убога, Добрићево је живело у главном од добровољних прилога. Његови калуђери одлазили су у свет, у прошњу, и отуд доносили за манастир честе и доста обилате прилоге. Од босанских вароши највише им се одазивало Сарајево и у њему богата кућа Селаковића, чији се дарови, у три нараштаја, помињу од 1745—1801. год. Сарајлије су, у самом манастиру, подигле и једну ћелију, која се још увек зове „сарајевска“. У манастиру се прича, да су Сарајлије, бежећи од куге, по дуже времена остајале у Добрићеву, из опрезности исто толико колико и из завета. Од манастирских калуђера путника најревноснији је био јеромонах Софроније, који је добио у Банату читаво туце разних црквених руских књига. Њих су му куповали наши добри хришћани, нарочито у Итебеју и Сенмиклеушу, и за своју душу прилагали далеком херцеговачком манастиру. Сиромах Софроније и умро је на таквом једном путу у иловачком манастиру (пре 1750. год.[3]) Један од калуђера допро је чак и у Русију и

1) Једна рукописна књига овог попа доспела је чак у Прилеп, у цркву св. Петра. Ср. Зап. и Натп. V, бр. 7995.

2) Л. Нинковић, сп. д., 9, рђаво је читао натпис с његовим именом. Исправке су ове: ωбновіх тоу... попь. Место Зоггкь треба читати: изогравь.

3) Ср. Записи и натписи бр. 2994. Софроније Добрићевац, који се помиње у Ломници 1779. год. очевидно је друго лице. Зап. и натп., бр. 6038.

у једној књизи са одушевљењем бележи 1778. спомен осталој братији, какав је утисак оставила на њ православна Москва са својим црквама и манастирима, и са свим богатством Катаринине царевине. У другој једној књизи, коју је поклонио гроф Матија Владиславић, дато је неколико врло занимљивих и непосредних вести о тој херцеговачкој породици у Русији.[1])

Отресити и активни херцеговачки калуђери из Добрићева имају доста угледа и стичу видна места и ван своје обитељи. Год. 1758. помиње се Филотеј Стефановић, „житель манастира Добрићева“ као „намесникъ митрополие валевске и санчака зворничкога“.[2]) Захарије Прежанин био је пред крај XVIII века неколико година ефимер у Сарајеву. Дионисије Балаћ, Добрићевац, обновио је 1817. манастир Косијерево.[3]) Данас је Леонтије Нинковић, добрићевски калуђер, архимандрит у Дечанима. Добрим делом с тога, што су добрићевски калуђери одлазили у свет, допирале су понекад њихове књиге и утвари на разне стране; не само у наше манастире као Житомишљић и Завалу, него и много даље. Два добрићевска рукописа, оба из XVIII века, доспела су чак у берлинску библиотеху, а један у бечку[4]).

Манастирско предање врло је живо, као што је уопште жива сва народна традиција у овом брђанском, борбеном и патријархалном крају. По том предању, манастир је пропао први пут 1649., „када су Млечићи ишћерали Турке из Рисна“. Озлојеђени, Турци су, вели се, напали и опљачкали манастир. Пријатељ калуђера, неки Јакуп-ага Јакуповић, узалуд је покушавао да спасе Добрићево од те напасти. Кад је у борби с нападачима сам погинуо, калуђери бише присиљени да плате крвнику и да претрпе нове прогоне. Ради тога, од страха, они напустише манастир и пођоше куд који. Тек после осамдесет година, око 1730. обновљен је манастир поново; а обновио га је један калуђер манастира Св. Луке из никшићке жупе.

Друго страдање манастира било је за време херцеговачког устанка и турског ратовања с Црном Гором и Србијом, 1875.—1878. године. Као сви народни људи и добрићевски су калуђери учествовали у покрету и ради тога навукли на се турски гнев. Слично се догађало и под Аустријом. За време устанка 1882. манастир је био војнички поседнут и посада је у њему остала све до 1890. год. „Ни један калуђер није смио отићи из манастира никаквим послом прије него се јавио дотичном часнику и док му није изјавио: гдје и ради чега иде и када

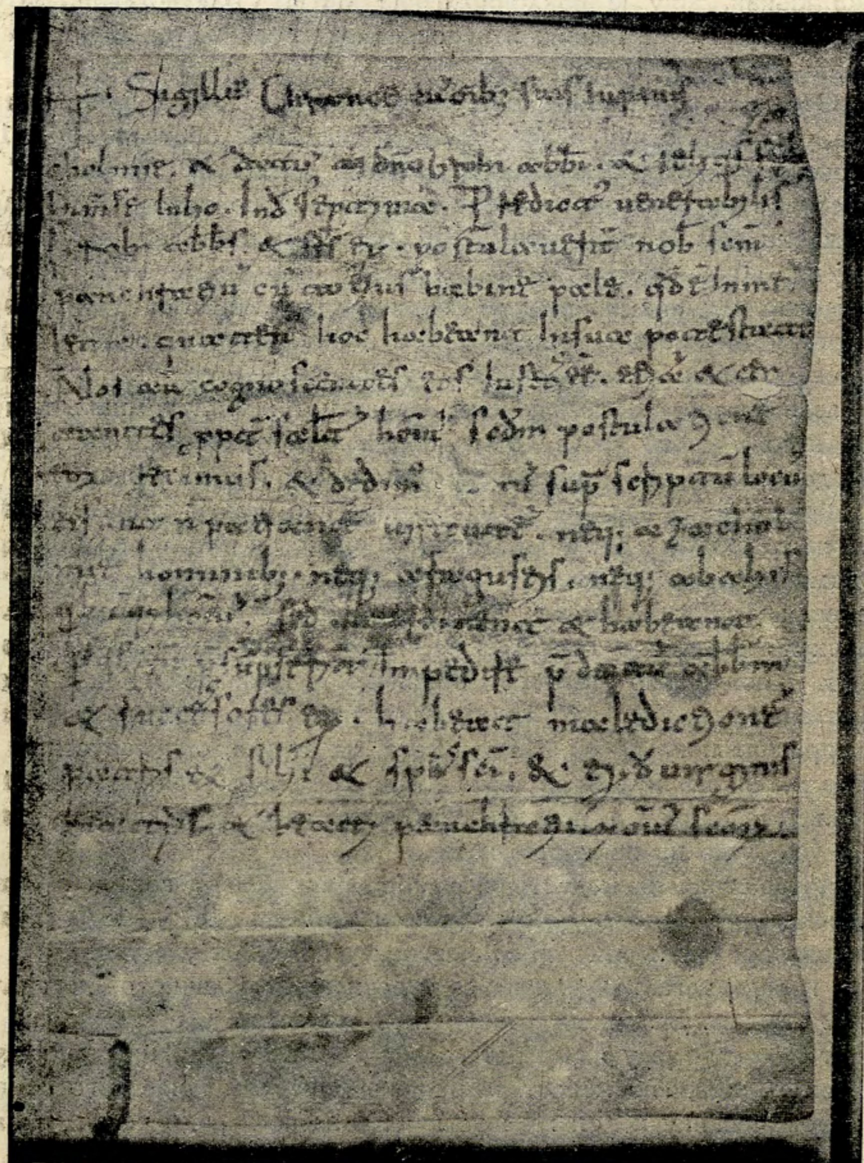
1) Л. Нинковић, сп. д., 19—23. Спомен у Русији о Добрићеву из 1814. ср. Споменик С. К. Академије, LIII, 1922., 111.

2) Записи и натписи, бр. 6027 и 8134.

3) Нинковић, сп. д., 60, 56.

4) Овај бечки вероватно је купљен. Вук Караџић је желео да купи неке рукописе из Добрићева, јер му је било јављено, да их ту и у Косијереву „има много“. Вукова Преписка, VII, 1913., 66.

ће се вратити. А тако исто при повратку морао се јавити, да је дошо и рапортирати шта је радио![1])“ Најпосле, ни у овом последњем великом рату, манастиру нису остале уштеђене нове и тешке невоље.



Сл. 2. Тобожња повеља Хранкова.

Манастирска црква посвећена је Ваведенију Богородичину и била је још у релативно добром стању, кад сам је посетио 1911. год. Зидана је у облику крста, са у Херцеговини карактеристичним преслицастим звоником. Грађевина је врло проста и убога и без икакве сложености, исто као и црква у Дужима. Од херцеговачких манастира једини је Житомишљић, сем старог Требињског Манастира, рађен са извесном амбицијом у архитектури; док су Завала, Дужи и Добрићево имали да подмире само скромне потребе своје пастве. Дужи су, како се зна, настали од невоље и са намером, да буду брзо замењени обновом Тврдоша. Судбина Добрићева, у његовом у свој Херцеговини најсиромашнијем крају, никад није била завидна, а бурна му прошлост оправдавала је уз то уверење, да у њ није ни потребно уносити ништа, што би могло постати лак плен непријатеља. Од просте сеоске цркве одваја Добрићево само то, што је живописано и што је, макар и у другом реду, било духовно средиште своје уже билећске области. До обнове Косијерева, нарочито у другој половини XVIII века, чинило се чак, да би Добрићево могло постати једно од најзначајнијих народних зборишта; али откако је Косијерево почело поново да служи и делује и откако су тамо намерно, да би се вршио што јачи утицај на Херцеговину, пренесене мошти Св. Арсенија, Добрићево је све више долазило у позадину и све мање постајало место нарочите пажње. Манастиру служи на част, што је иако сиромах настојао на све начине, да оснује и одржи своју српску школу.

[1]) Нинковић, еп. д., 46.

Umetnost situle iz Vača.

Dr. Vojeslav Molé, Ljubljana.

Tab. III—IV.

Literatura o situli*) iz Vača u Sloveniji bila je — osobito u godinama posle njenog otkrića — tako bogata[1]), te su njena tehnika i sujet njenih dekorativnih kompozicija već toliko poznati, da bi bilo odviše, kad bi je htio još jedanput potanko opisivati s ovog gledišta. Sledeći članak stavlja sebi drugu zadaću; bavi se dekoracijom ove situle kao tipičnim primerom celog reda sličnih spomenika te kuša ugotoviti mesto, koje ide ovoj umetnosti u historičkom razvoju. Van svake sumnje ova umetnost nije originalna te ima celu vrstu tuđih izvora i to preuzetih ne iz prve nego dapače često iz celog reda posrednih izvora — te je primer t. zv. barbarske umetnosti. Ali i „barbarska“ je umetnost napokon ipak umetnost i kao takva je formalni izraz estetičkog doživljenja gotovog naroda ili barem gotovog kulturnog središta. Što može da nam u tom pogledu priča situla iz Vača?

I.

Dekoracija ove situle (table III—IV. i slika 1) sastoji se iz tri horizontalna figuralna friza, izrađena u ispukloj (getriebene Arbeit) tehnici, odeljena jedno od drugoga uskim, isto tako ispuklim pojasima. Predmetna

---

*) *Kratice u opaskama*:

Ghirardini I. = Ghirardini, La situla italica primitiva studiata specialmente in Este. Parte prima. — Monumenti antichi pubblicati per cura della R. Accademia dei Lincei. Vol. II. 1893.

Ghirardini II. = Isto. Parte seconda. — Mon. ant. VII. 1897.

Ghirardini III. = Isto. Parte terza. — Mon. ant. X. 1901,

Col. Baratela = Ghirardini, Intorno alle antichità scoperte nel fondo Baratela. Notizie degli scavi. 1888.

Notizie = Notizie degli scavi.

M. A. G. W. = Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien.

M. Z. K. = Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege.

Hoernes, Urgeschichte² = Urgesch. der bild. Kunst in Europa. 2. Auflage.

Pfuhl, M. Z. Gr. = Malerei u. Zeichnung der Griechen, I—III, 1923.

Much. Atlas = Kunsthistor. Atlas der Z. K. I. Vorgesch. Funde.

[1] Da spomenem samo najvažniju: Hochstetter, Die neuesten Gräberfunde von Watsch und St. Margarethen (Denkschr. math.-naturw. Kl. der Akad. der Wissensch. XLVII. Taf. I. fig. 1—2. — Deschmann, Ein Kunstwerk altetruskischer Metalltechnik M. Z. K. 1883. — Hoernes, Urgeschichte², p. 552 sq. — S. Reinach, Revue Archéologique, III. s. T. II. 1883. p., 265—280. — Much. Atlas, LIII—LIV. fig. 1, 2, — Prim. također opasku br. 9.

strana gornjega friza tvori u idejnom pogledu gotovo jedinstvenu kompoziciju. Najprije vidimo mušku figuru, koja vodi pred sobom na uzdi konja; za njom sledi druga slična figura, koja nosi na desnom ramenu nekakvu sekiru ili bič te vodi konja za sobom. Onda dolaze jedno za drugim dva jahača na konjima; kod prvoga je odjelo dobro sačuvano; na glavi nosi isto tako plošnato pokrivalo kao prve dve stojeće figure, odjelo pak je kraće, stisnuto u pasu te je označena ruka, koja drži uzdu. Druga polovica istog friza pokazuje najpre kola sa upregnutim konjem; kola su na dva kola (vidi se samo jedno) te sliče antičnim ratnim kolima; na njima stoje dve figure sa jednakim pokrivalima, koja su kao kod prijašnjih figura; vozač drži uzde obim rukama i osim toga u desnici također bič. Iza njega stoji na kolima te se drži sa jednom rukom njihovog kraja druga muška figura u isto takvoj „bundi" kao ostali već spomenuti pešaci. Onda dolaze druga kola; konj i oprema sliče prvome, isto tako i vozač, ali je različiti oblik kola; već kolo samo ima više palaca (palceva, tamo pet, ovde šest), drug-



Sl. 1. Dekoracija situle iz Vača (Much, Kunsthistorischer Atlas I. Tf. LIV. Fig. 2.)

čije je pričvršćena ruda; koš koji stoji više, nizak je i ploštat spreda i straga prelazi u ptići vrat i glavu. Za vozačem sedi na kolima druga (ženska?) figura sa velikim prsima i sa pokrivalom koji naliči na frigijsku kapicu (pileus). Iza kola stoji još jedan konjanik, sasma jednak konjanicima iz prve polovice friza; ali pošto umetnik nije više imao dosta mesta na raspoloženju, dosta je skratio konjsko telo te dignuo je njegov rep da ne bi došao u položaju sa gvožđem, koji baš ovde sklapa obe polovice situle. Odelo je — kao kod sledećih figura — kod nekih osoba glatko, kod drugih punktirano, ali uvek je dole horizontalno obrubljeno.

Drugi friz razdeljen je u glavnom na tri prizorne skupine: 1. između dve muške osobe u „bunde" stoji veliki sud na visokom podnožju sa širokom nogom, poduprt s dve potpore koje su ukrašene tačkama; figura na levo drži ruku nad otvorom suda, iz kojega se diže dim (plameni?), ona na desno diže ruku k nosu. Obe figure imaju plošnato pokrivalo.

2. Zatim dolazi prizor sastavljen iz triju skupina: *a*) na sedalu, koji izgleda pleten, s naslonjačem i širokim podnožjem, sedi figura, koja drži u ruci žezlo, dole izkrivljeno, gore razdeljeno na dve ptičje glave; na glavi ima figura frigijsku kapicu; okrenuta je na desno; onda sledi na isto takvom sedalu isto takva figura s isto takvim pokrivalom, pred njom, okrenuta k njoj, stoji ženska figura i glavu ima pokrivenu plaštom, koji dopire preko pleća skoro do konca tunike; diže desnicu, u levici drži veću čašu; ispod plašta kod uha vidi se naušnica; *b*) Sledi muška figura koja stoji, okrenuta na desno, u bundi i frigijskoj kapici; pred njom — također na desno — isto takva figura, ali koja sedi, na sedalu kao u predašnjoj skupini; rukom drži pred ustima pansku frulu; pred njom stoji (muška?) figura s obrijanom glavom i nudi joj levicom čašu s držalom i tekućinom, koju je zagrabila iz situlaste posude u desnici. *c*) Onda se ponavlja opet figura koja sedi s frigijskom kapicom te pred njom ženska figura s pokrivenom glavom; u desnici drži veću čašu, levicom nudi figuri koja sedi piće u čaši kakva je figurirana u predašnjem prizoru.

U drugoj polovici friza naslikana je atletska agonska borba s gledaocima ili sudijama. Na tronožju (?) stoji kaciga (galea cristata) s perjanicom i dugim repom; na svakoj strani stoji takmac s obrijanom glavom, go, opasan samo s atletskim pojasom i s trakama nad laktovima. U rukama drže atletsko oruđe, slično bučicama. Oba su dignula po jednu ruku, drugu drže za hrbtom. Kraj njih stoje na svakoj strani po dve figure; trojica imaju frigijske kapice, samo jedna — zadnja na desno — nosi plošnato pokrivalo te joj leži na desnom ramenu predmet, sasma jednak predmetu spomenutom kod druge figure u prvoj polovici prvog friza. Za tim figurama sledi okrenut na levo velik rogat ovan, veliki kao čovečja figura; na hrbtu mu sedi — okrenuta na desno — ptica, kojoj visi iz kljuna predmet, sličan listu (ribi?).

Treći friz sastavljaju same životinjske figure; svega skupa ih je osam, na svakoj strani po četiri; sve su okrenute s leva na desno. Prva životinja je grabljivica mačje pasmine (lav?); u otvorenim žvalima drži celo bedro i nogu srne (?), onda dolazi srna, držeći u žvalima predmet, koji se svršava u volutu, onda rogata srndać ili jelen s isto takvom volutom, onda srna (?) bez nje (— nije bilo za nju mesta —). U donjoj polovici friza su sami biljožderi: prva i četvrta srna (?), druga i treća srna (košuta?), zadnja s volutom. Drugoj i trećoj životinji sedi na hrbtu po jedna ptica okrenuta s desna na levo. Kod životinja je svuda naznačen samo jedan rog i samo jedno uho.

Time je svršen opis predmetnog sujeta. Samo da još spomenem nekoje malenkosti. Nad prvim konjem u prvom frizu je figurirana ptica, koja sedi na rubu friza, a visi naniže; nad drugim konjem je slična ptica u letu, krila su gledana ozgo. Za prvim i drugim jahačem u istom frizu ispunjava prostor po jedna palmeta viseći naniže. Pod drugim kolima u prvome frizu i nad prvom životinjom u drugoj polovini trećeg friza dan je po jedan

ornamenat, koji se sastoji iz kolobara, napunjenoga malim krugovima — fragmenat rozete. Nad lavom istog friza seže od gornjeg ruba u prostor biljni upola naturalistički ornamenat.

Celu tu figurativnu dekoraciju tvore dakle vrlo različiti elementi: dekorativan životinjski friz, kojemu možemo van sumnje pribrojiti također velikog ovna u srednjem frizu, — čovečje figure, formirane na čisto poseban način, iz kojih su sastavljene prizorne kompozicije, — i naposletku čisto ornamentalni motivi ptica koje lete i sede, dvaju kolobara — rozeta, ornamentalnog stabla i dve patničke koje vise.

Analiza formalnih oznaka danas je u toliko olakšana, što imamo sačuvanu celu vrstu spomenika, koje je stvorilo isto umetničko hotenje (Kunstwollen). Već ljubljanski muzej ima mnogo predmeta, koje ne smemo zanemariti, kad govorimo o umetnosti situla i to (— jer ljubljanski muzej još uvek nema novog kataloga, navađam predmete po ormanima i vitrinama, u kojima su izloženi; svi nabrojeni predmeti nalaze se u II. muzejskoj dvorani):

Ormar br. 6. Objekti iz *Magdalenske gore pri Šmarji:* 1. Situla[1]) s jednom ručicom, dosta oštećena, figurirana; oblik skoro isti kao kod situle iz Vača, samo je vrat rudimentaran. Sastavljena je iz dve bronzane ploče. Dva friza. — 2. Situla isto tako velika, isto takva tehnika; ručica je savijena od dva traka; bez figurativnog uresa; dole ostatci geometričke linearne dekoracije. — 3. Malena situla, bez vrata, bez ornamentike. — 4. Situla sličnog oblika i iste tehnike kao situla iz Vača; geometrička dekoracija u jednom frizu.

5. Situla iz *Vača.*

Objekti iz *Šmarjete:* 6. Situla istog oblika i tehnike kao situla br. 1. Figurirana i ima pet pojasa. — 7. Situla po obliku i tehnici slična predašnjoj; dva friza s geometričkom dekoracijom, koja se sastoji iz koncentričkih krugova. — 8. Situla slična predašnjoj, samo nekoliko uža i viša: bez dekoracije.

Iz *Novog mesta:* 9. Situla velika kao br. 8; oblik kao br. 1; fragmentarna; ostatci friza geometričke dekoracije. — Iz *Vinkovega vrha pri Dvoru:* 10. Situla nešto viša i veća od br. 9.; isti oblik i tehnika; bez dekoracije.

Na ormaru br. 6.: 11. Velika situla bez dekoracije; sastavljena iz više ploča.

U posebnoj *vitrini:* 12. Okrugao bronzani sud na podnožju; na pokrivaču figuriran friz; oštećen.

Ormar br. 10 (svi objekti iz Vača), *vitrina br. 10:*

13. *Bronzana pločica br. 1.;* u dva horizontalna pojasa, odeljena crtama iz tačaka, tvore dekoraciju po jedna vrsta malenih koncentričkih krugova, koje vežu među sobom tangente — linije koje se sastoje iz tačaka. — 14. *Bronzana pločica br. 2;* dekoracija razdeljena u četiri horizontalna pojasa; isto tako koncentrički krugovi s tangentama, samo smer tangenata alternira po pojasima.

[1]) Argo, 1893. Taf. III. — Jako loša reprodukcija.

Isti ormar, vitrina br. 11.:

15. *Bronzana pločica br. 1;* dva horizontalna friza, u svakome po tri tri životinje (— odlična tehnika —) u okvirima iz manjih i većih krugova. — 16. *Bronzana pločica br. 2;* geometrički friz iz koncentričkih krugova i vodnih ptica te vrste većih i manjih krugova. — 17. *Uska bronzana pločica br. 3;* heraldički (?) raspoređen životinjski friz, — loše sačuvan; panter (?), lav (?), vo, pas. — 18. *Bronzana pločica bez figura;* srednje prazno polje zarubljuje okvir iz pletenog traka. — 19. *Odlomak bronzane pločice* (naušnice?); dekoracija: meandar sastavljen iz krugova.[1])

Svi ovi predmeti tvore jednu skupinu bronzanih radnja te su među sobom u srodstvu. Ali su elementi njihove dekoracije različiti:

a) čisto geometrički: na situlama br. 2, 4, 7, 9 (delomice također na posudi br. 12.) te na bronzanim pločicama br. 13, 14, 16, 19; delomice također br. 18.

b) zoomorfski (životinjski frizi): na situlama br. 1, 5, 6; na pločicama br. 15, 17.



Sl. 2. Bronzana pločica iz Vača (Much, Atlas, Taf. LV Fig. 9).

c) prizorne kompozicije: na situlama br. 1, 5, 6; na sudu br. 12. Ostali su predmeti bez uresa i dolaze u obzir samo kod oblika suda.

Po snovi svojih dekoracijskih motiva i po tehnici radnje je s tim predmetima van sumnje u tesnoj vezi još cela vrsta drugih spomenika, koji se grupisaju oko t. zv. venetske metalne umetnosti i koji imaju svoja glavna nalazišta u Este i u Certosi kod Bologne. Najpregledniju statistiku situla je sastavio Ghirardini u svojoj studiji o staroitalskoj situli te ih također teritorijalno grupirao.[2] Situla iz Vača i ostali predmeti, koji su po svojoj umetnosti s njome u srodstvu, spadaju u t. zv. alpisku skupinu i zato neće biti odveć, ako ogledamo potanje ove alpiske situle i njihova nalazišta.

U teritorijalnom pogledu zastupana su nalazišta u svima alpiskim pokrajinama od Trentina i Tirola do Istre i Hallstatta. U Trentinu i Tirolu: Cembra, Dercolo, Meclo, Caldaro, Vadena, Moritzing, Matrey; Belluno,

[1] Hochstetter, op. cit. p. 168, fig. 11.
[2] Ghirardini I.

Lozzo di Cadore, Pozzale. Kod Gorice: Sv. Lucija na Soči, Kobarid. Istra: Vermo, Pizzughi, Nesactium. Na teritoriju bivše Kranjske imamo nabrojene situle u ljubljanskom muzeju, osim toga situlu, koja se čuva u bečkom nacionalnom muzeju i još nije publicirana,[1] — situla sa geometričkim uresom (u gornjem frizu koncentrički krugovi, u donjem vertikalne pruge bisera) u berlinskom etnografskom muzeju[2] i celu vrstu drugih bronzanih radnja, koje su delomice objavljene, delomice (bronzana pločica s pasa iz zbirke bivšega nemačkoga cara, kojemu je darovala vojvodkinja mecklenburška, i koju čuva tajni savetnik C. Schuchhardt) još čekaju publikacije. Osim ovih nabrojenih predmeta došli su na svetlo u Koruškoj: Gladka situla u Froegg-Weldenu i bronzana pločica u Gurini, — u Štajerskoj: fragmenti figurirane situle u Klein-Gleinu, u Donjoj Austriji figurirana situla u Kuffarnu i u Gornjoj Austriji četiri situle i tri poklopca sa geometričkim motivima i životinjskim figurama u Hallstattu. Tome moramo pribrojiti još najrazličnije figurirane bronzane pločice; u Kranjskoj spada amo odlomak kacige (?) (slika 9) iz Šmarja[3] te još cela vrsta pločica iz italsko-venetskog i alpiskog teritorija[4].

Kod svih tih predmeta su elementi dekoracije isto tako različiti kao kod objekata ljubljanskog muzeja: a) geometrički, b) zoomorfski (životinjski frizi), c) prizorne kompozicije; osim toga dolaze naravno u obzir također raznovrsni čisto ornamentalni motivi.

II.

Umetnost, zastupljena na ovoj vrsti spomenika, čini poglavje antičke toreutike. Da ova umetnost nije posve originalna, da bazira na dugim tradicijama, koje su napokon postale normativne također u pokrajinama, dalekim od stvarajućih centruma „klasičke“ umetnosti, jasno je već na prvi pogled. Motivi, upotrebljeni u figurativnim i čisto ornamentalnim kompozicijama tako su disparatni i nose na sebi tako izrazit pečat tuđega izvora, da nije čudno, ako su prvi znanstvenici, koji su naletili na te spomenike — na pr. na situlu iz bolonjske Certose, na situlu Arnoaldi u Este i napokon na situlu iz Vača — videli u njima u prvom trenu upravo radnje etrurske ili barem „protoetrurske“ toreutike, koje su došle putem eksporta u severne krajeve. Misao na Etruriju bila je onda zapravo sama po sebi razumljiva; severna Italija činila se je u prirodnim direktnim vezama sa Toskanom, iz Etrurije pak je vodila put natrag u Grčku ili Orient — i ni Brunn nije mogao navesti lepšeg primera za ilustraciju opisa Ahilovog štita nego upravo umetnost severno-italskih situla.

[1] Hoernes, Urgeschichte², p. 554.

[2] Vorgeschichtl. Abteilung, Saal 12, Eckschrank 4. — gl. Führer durch die staatlichen Museen. Vorgesch. Abteilung, p. 34.

[3] Hochstetter, op. cit. Taf. I, fig. 6; — Deschmann, M. Z. K. 1883, p. 58. — Much, Atlas, Taf. LIV. fig. 6.

[4] Col. Baratela, p, 353—359. — Tamo je navedena također starija literatura.

Da sve to nije tako jednostavno, pokazala su tek potanka metodička istraživanja etrurskih i severno-italskih grobišta, u prvom redu rasprava P. *Orsija*[1] i opširna spomenuta studija *Ghirardinija,*[2] bazirana na iscrpnoj statistici i hronologiji sviju do tada znanih nalazišta. Na temelju ovih istraživanja je situla sama kao takva van sumnje orientalnog izvora. Njen najstariji primer u Italiji je u Etruriji u Cornetu-Tarquinia, gde sadrže grobovi mnogobrojne predmete istočnog, feničanskog izvora. Što se tiče radnja na kovinskim pločama u Italiji uopće, pojavljuju se u vremensko fiksiranim slojevima tekom ranog železnog doba te su uvek spojeni sa odlučno istočnim radnjama kao n. pr. predmeti iz slonove kosti, stakla i t. d.[3] Zanimivo pak je, da izrađivanje situla u Etruriji samoj ipak nije zauzelo većih dimenzija te da se je udomaćilo i našlo svoja prava središta tek na severnoj strani Apenina, u padovanjskoj nizini u Bologni i u Este. Put je iz Etrurije vodila ravno preko gora u susednu provinciju i sumnje, koje su se izražale protiv toga, sigurno nisu opravdane. *Undsetove* tvrdnje[4] o opstoju pred-



Slika 3. Bronz. pločica s Magdalenske gore: (Mitt. Anthrop. Ges. Wien, 1894, T. III. Fig. 1).

grčke feničanske trgovine na zapadnim jadranskim bregovima su dakako teoretski moguće, ali nisu poduprte spomenicima; naprotiv: sledovi trgovine kažu na veze s Grčkom te dolaze eventuelno u obzir najviše kod dekorativnih elemenata situlske umetnosti, ali nemaju ništa zajedno sa širenjem situle kao posudnog tipa.[5] Za Helbigovu[6] hipotezu o vezi severne Italije sa balkanskim poluotokom po kopnu putovanje situle same ne može služiti kao dokaz.

[1] Cenni sulle neoropoli Carniche e sulla situla figurata di Watsch. Atti e memorie della R. Deput. per la Romagna, III. ser. vol. I. 1883.

[2] Ghirardini l, ll. lll.

[3] Pigorini, Bull. di paletnologia ital. XIII, 1887. p. 79.

[4] Zeitschr. für Ethnologie XV, 1883, p. 215.

[5] Ghirardini, I. 225.

[6] Das homerische Epos, p. 83—88.

Izrađivanje posudnog tipa situle je dakle našlo u severnoj Italiji svoja dva najvažnija središta — u Bologni i na venetskom teritoriju u Este i to to jave se u Este situle u doba, koje je nekoliko kasnije od doba, u koje spadaju bolonjski eksemplari proba Caprara-Benacci.[1] Za nas dolaze pre svega naravno u obzir situle alpiske ili t. zv. reto-ilirske skupine i te van sumnje isto tako su mlađe od čiste villanovske civilizacije. Mnogobrojna bogata nalazišta u alpiskim krajevima su dokaz, da nisu bile sve importovane, nego li su bile također ovde izrađivane (barem gladke situle), premda je naravno njihov izvor italsko-venetski. To se tiće osobito grobišta u Sv. Luciji na Soči,[2] gde je došlo na dan oko 80 običnih i pet velikih situla. Grobovi, u kojima su se ovde našle situle, spadaju po Hoernesu[3] u drugo sv. Lucijsko doba, koje početak datira oko 450 g. pr. Kr.; situle su dakle mlađe od estenskih, od III. estenskog doba.[4] Hoernes modificirao je kasnije[5] nekoliko ovo datiranje te datira mlađe grobove u Sv. Luciji oko 600—400 pre Krista, što ipak ne menja općeg vremenskog odnosa.

Što se dakle tiče situle kao posudnog tipa, ne može biti nikakve sumnje: njen izvor je orientalan. Već u II. tisućleću pr. Kr. srećavamo ju, donešenu s istoka, na Kreti na poslikanom sarkofagu iz Hagie Triade[6]; putem feničanske prekomorske trgovine došla je kasnije također u Etruriju te odtuda na severnu stranu Apenina, gde su stoprvo nastala prava industrijska središta za njeno izrađivanje. Odtuda raširila se je u alpiske krajeve te se je tamo — barem delomice izrađivala.

Kako je sa dekorativnim uresom tih bronzanih posuda? Među situlama ljubljanskog muzeja četiri su potpuno glatke (br. 3, 8, 10, 11), četiri (br. 2, 4, 7, 9) nose t. zv. geometričku dekoraciju, ostale tri pak urešene su sa figurativnim kompozicijama. Zaustavimo se najpre kod situla sa geometričkim dekoracijama. Kod ovih je situla dekoracija ograničena na uzak pas ili na više takovih pasa, razvrštenih po vanjskoj strani posude; ponekud, na pr. kod br. 2. nalazi se glavni dio ovog geometričkog uresa u takvom pasu, ali ures sam ipak seže još preko njega na posudu — u obliku kugljica visećih na nitima. Ova dioba oplošja posude pomoću horizontalnih crta na pase već je sama po sebi geometrički elemenat, koji se ne ograničuje samo na kovinske radnje, već je tipičan za tzv. geometričku (a i kasniju) keramiku; pomoću tih crta razdeli se posuda na veći ili manji broj pasa, koji tvore na taj način okvir za različite ornamentalne frize. Isto tako je kod figurativno urešenih situla, koje su na isti način razdeljene na horizontalna polja za frize sa čovečjim i zoomorfskim kompozicijama. Ali

[1] Ghirardini I. 227.
[2] gl. Marchesetti, Scavi nella necropoli di S. Lucia 1885—1892. Boll. della Società Adriatica di scienze naturali in Trieste XV, 1893.
[3] Correspondenzblatt der deutschen Anthropol. Ges. 1894. p. 105. sq.
[4] Hronologija grobišta u Este: gl. Prosdocimi, Notizie. 1882, p. 10 sq.
[5] Archiv f. Antropol. XXIII. p. 582. — Urgeschichte[2], p. 480.
[6] prim. Saglio-Pottier, Dictionnaire des antiquitées..., S. v. situla.

baš situle sa čisto geometričkom dekoracijom, ćuvane u ljubljanskom muzeju navađaju nas na nešto osobitoga. Kad ih naime uspoređujemo sa situlama ostalih nalazišta, opazimo, da za nje — s malim iznimkama — nema paralela drugđe nego samo u grobištima u Sv. Luciji.[1] Verovatno je dakle, da su geometričke situle kranjskih nalazišta u vezi sa industrijskim središtem u Sv. Luciji.

Elementi, iz kojih je sastavljena ova geometrička dekoracija, potpuno se slažu sa dekoracijom antičke geometričke toreutike te njenog refleksa na geometričkoj keramici. Ornamentalni frizi sastavljaju se iz vrsta samih koncentričkih krugova ili iz vrsta koncentričkih krugova i vodnih ptica izmenice, — n. pr. br. 4, 7, 9, za koje nude potanke paralele primeri iz Sv. Lucije.[2] Motiv friza koncentričkih krugova ponavlja se također na bronzanoj pločici ljublj. muzeja br. 16. te se upotrebljava isto tako na primerima iz Sv. Lucije.[3] — Ornamentika na pločicama br. 13. i 14. malo je drukčija — već po svojoj tehnici, jer su ovde risbe gravirane, a ravne crte sastoje se iz samih tačaka; motiv tvore maleni koncentrički krugovi, koje vežu među sobom tangente, — dakle nekakve pseudo-spirale. I za ovaj motiv paralele u grčkoj geometričkoj toreutici i keramici jako su mnogobrojne.[4] Isto tako česti ili još više su u grčkoj geometričkoj keramici prva dva motiva: koncentrički krugovi i vodne ptice.[5]

Odkud je došla ova geometrička umetnost? Sličnost sa geometričkim stilom grčkih vaza, u kojem se već javljaju orientalni elementi, tako je velika, da ne možemo misliti, da je ova umetnost nastala bez veze s njome kao samostalan pojav avtohtonske severno-italske ili ilirsko-venetske umetnosti. Ghirardini[6] nabraja sve tri teorije, koje kušaju rastumačiti pojav ovog geometrizma: 1. nazor, da je geometrizam tipičan primer indogermanskog stvaranja te se počinje svuda, dakle i u Italiji, izražavati u početcima umetnosti;[7] 2. mišljenje da je geometrjčka dekoracija nastala te se razvila pre svega u Grčkoj kao čisto grčki način forme te je onda otuda prešla također u Italiju;[8] — 3. da je nastala i u Grčkoj i u Italiji pod uplivom orien-

[1] Ghirardini Π, 40.
[2] Marchesetti, op. cit. Tav, II. fig, 10; III, 1, 3, 4.
[3] Ibidem, tav. XXVI, fig. 1.
[4] *Furtwängler*, Die Bronzefunde von Olympia und deren kunstgeschichtliche Bedeutung. Kl. Schriften I. p. 344sq. — *Conze*, Zur Gesch. der Anfänge der griech. Kunst. Sitzber. der kais. Akad. der Wissensch. Wien 1870. Taf. I, 1; II, 1; VII, 1; — *Pfuhl*, M. Z. Gr. III, Abb. 3, 7. 32.
[5] Da spomenem samo nekoliko primera berlinskog muzeja: Furtwängler, Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium, br. 49, 54, 202, 203, 231 i t. d.
[6] Ghirardini II, 61—63.
[7] Semper, Der Styl II, p. 138. — Conze, op. cit. p. 505; II. (1873), p. 221. — Hirschfeld, Annali dell' Inst. 1872, p. 138.
[8] Rayot, Hist. de la céramique grecque, p. 31—35. — Löschcke-Furtwängler, Mykenische Vasen, p. XI. sq. — Böhlau, Jahrbuch des d. Archäol. Inst. 1889, p. 325—364. — Böhlau, Zur Ornamentik der Villanova-Periode, p, 5 sq, — Collignon, Hist. de la sculpture grecque I, p. 74—82.

talne umetnosti i obrta.[1] — Prva teorija danas, kad je poznat na pr. geometrizam sjajne protoelamske keramike, koje sigurno ne smemo imenovati indogermansku, već sama po sebi odpada. Ghirardini priključuje se trećemu nazoru te isključuje opravdanost drugoga, govoreći da imamo prve tragove geometričke dekoracije u primorskoj Etruriji u slojevima X. i IX. stol. pr. Kr., u kojim nema nikakvih predmeta grčkog izvora te se dakle također dekoracija ne sme imenovati grčka. Ovo mišljenje ne čini mi se tačno. Prvi impuls za geometrizam na etrurskom primorskom teritoriju može naravno biti orientalnog izvora, ali iz toga nipošto ne sledi, da su oblici geometrizma, kakav se javlja u umetnosti severno-italskih situla, također orientalni. Dakako već nazor, koji vidi u grčkom geometrizmu dete orientalne umetnosti, ne odgovara faktima, jer je grčki geometrički stil bistveno grčki te počinju orientalni uplivi javljati se stopro tekom njegovog razvoja, koji je trajao cela stoleća.[2] Ali i bez obzira na te sličnosti između geometrizma tako su frapantne te su tako jako različite od geometričkih dekoracija drugih krajeva, na pr. južno-italskih apulskih, da je jasna veza geometrizma situla se grčkom geometričkom umetnošću, koja pak je već u stadiju, kad počinju u nju prodirati orientalni elementi. Kod toga naravno ne smemo prezreti, da se nalazi ista ornamentika također već na keramičnim posudama villanovske kulture, na kojim je preuzeta iz kovinske industrije.[3]

Značajno je još nešto drugo: ova geometrička dekoracija, koja se — kao što smo videli, — na našim spomenicima ograničuje na motive koncentričkih krugova i ptica, nastupa izolirana od ostale dekoracije, premda je teško utvrditi hronološku razliku između ornamentiranih tipova ove vrste i ostalih sa zoomorfskom i čovečjom dekoracijom. Da, po svoj verovatnosti moramo dapače računati s time, da su ove „geometričke" situle mlađe od zadnjih; gore spomenuto Hoernesovo datiranje grobišta u Sv. Luciji pokazuje anahronističan razvoj od figurativnih kompozicija natrag k geometrizmu. Ali taj razvoj naravno nije općenit, nego samo slučajan te zavisan od lokalnih provincionalnih prilika. U Sv. Luciji te moguće također drugde u provinci nastale su tvornice za izrađivanje ovih bronzanih posuda, koje su preuzele importirane geometričke dekoracijske motive. Svakako ovaj je fakat veoma važan za kriterij kulturnih prilika ovog doba te za upoznavanje historije migracija formalnih tipova.

III.

Vezu sa grčkom ili grčko-istočnom umetnošću pokazuje jasno također zoomorfska ornamentacija situla i ostalih bronzanih predmeta. Već među objektima ljubljanskog muzeja nose takvu dekoraciju: situle br. 1., 5., 6. te

[1] Helbig, Annali dell' Inst. 1875, 221—253. — Helbig. Das homerische Epos², 36—37. — Dumont, Bull. de corresp. hell. 1883, 374. — Gsell, Fouilles dans la necropole de Vulci, 335.

[2] Gl. Schweitzer, Untersuchungen z. Chronologie d. geom, Stile in Griechenland I, Diss. Heidelberg 1918. — Pfuhl, M. Z. Gr. I. p. 57, 59 sq.

[3] C. Schuchardt, Alteuropa, p. 315.

bronzane pločice br. 15 i 16. Toj vrsti moramo pribrojiti s kranjskog teritorija još dekoraciju trećeg friza situle s Magdalenske gore pri Šmarji u bečkom muzeju[1], dve bronzane pločice s pasa isto tamo, te treću pločicu iz Vača.[2] Zoomorfska dekoracija situla u Sv. Luciji — motiv ptica — spada, kao što smo videli, u geometrizam, koji nema nikakve veze sa zoomorfskom dekoracijom predmeta, o kojim ovde govorimo; ali je ipak 1901. g. došla na svetlo također u Sv. Luciji iz *više arhajičkog groba* (što dakle potvrđuje, da je geometrizam u Sv. Luciji iz mlađeg doba) također pokrivača, urešena u koncentričkom frizu sa četiri životinjskim figurama. Toj vrsti moramo pribrojiti također fragmente kobaridske figurirane situle[3]. U bližnjoj Istri izvukle su na dan ostatke sasma jednake umetnosti iskopine na teritoriju starog Nesactia[4]. Celu vrstu sličnih primera pak nude situle i druge bronzane radnje u ostalim alpiskim krajevima: fragmenti cilindričke ciste iz Moritzinga[5], pločica iz Obervintla[7], situla iz Matreya[8], situla iz Welzelacha[9], situla iz Klein-Gleina[10], dve pokrivače isto tamo, pokrivača bronzane posude iz Hallstatta[11]. Svi nabrojeni spomenici pak kažu najtesniju vezu sa zoomorfskom ornamentikom severo-italskih situla, koju je danas odviše dokazivati. Da spomenem samo najvažnije prizore: jedan najstarijih — situla Benvenuti u Este[12], cista Zannoni iz bolonjske Certose[13], cista Arnoaldi[14], cista Capodaglio[15], cista Boldù-Dolfin[16].

Mnogobrojni primeri ove zoomorfske dekoracije, koja je razvrštena u manjim ili većim frizima, nisu posve jednakovrsni. Životinje mestimice su potpuno realističke, mestimice pak su frizi pomešani sa fantastičkim životinjskim bićima. Ponekud sastoji se isti dekorativni friz iz samih ptica[17] koje spominju po svojom osnutku na ptičje frize „geometričke" dekoracije, ali su izrađene puno više naturalistički. Životinjski frizi na situli iz Vača

[1] Ghirardini III, 156; Hoernes, Urgeschichte², p. 554.

[2] Szombathy, M. A. G. W. 1894,

[3] Ghirardini III, 152.

[4] Puschi, Atti e memorie della società Istriana di archeologia e storia patria 1905, p. 3—202, fig. 125—132. — Hoernes, Urgeschichte², 471.

[5] Conze Ann. dell' Inst, 1874. — Mon dell Inst. X. tav. VI. — Wieser, Die Bronze-Gefässe von Moritzing, Zeitschr. d. Ferdinandeums. Ser. III. 35, Taf. I. p, 7—11. sep. otiska.

[6] Ghirardini III, 149.

[7] Much. Atlas, LIV, fig. 4, — Reinach, Rev. Archéol. 1883, II, pl. XXIII, 3.

[8] Wieser, Das Grabfeld von Welzelach, Beitr. zur Anthropol. v. Tirol 1894, Taf. VI. p. 11.

[9] Gurlitt, Verhandl. der 42. Philol.-Vers. 309 sq.

[10] Much, Atlas, XLII fig. 2, 3.

[11] Sacken, Das Grabfeld v. Hallstatt, Taf, XXI, 1. — Much. Atlas, LXXI. 1. — Ghirardini III. 163. — Hoernes, Urgeschichte², p. 545.

[12] Prosdocimi, Notizie 1882, tav. VI, 1. — Zannoni, Gliscavi della Certosa di Bologna p. 157. sq.

[13] Zannoni, op. cit. p, 101, tav, XXXV, 6; Martha, L' art étrusque, fig. 84, 85. — M. A. G. W. XIII, Taf. XXI. — Hoernes, Urgeschichte², p. 507.

[14] Zannoni, op. cit. tav, XXXVI, 1. — Montelius, Civilis. prim. pl. 54, 1 ab.

[15] Montelius, op, cit. pl. 55, 6a.

[16] Montelius. op. cit. pl. 55, 3a.

[17] na pr. četvrta zona na situli z Magdalenske gore.

sastavljen je iz samih biljoždera te se među njima nalazi samo na zadnjem mestu također jedan lav. Košute i ithyfallički jeleni su figurirani na trećem frizu spomenute situle sa Magdalenske gore pri Šmarji, — isto vredi također za treću zonu situle u bečkom muzeju[1], pokrivača iz arhajičkog groba u Sv. Luciji[2] nosi figure kozica, vola, jelena i pasa; na cisti iz Moritzinga: košuta, gazela i jelen, koje životinje su potpuno jednake životinjama situle *C* Capodaglio[3]. Bronzana pločica br. 15. ljubljanskog muzeja urešena je dvama frizima po tri krotke životinje (zeci i ptice), loše sačuvana pločica br. 17. ima također grabilice. U koliko je moguće razaznati ostatke figurativnog friza na pokrivači posude br. 13. ljubljanskog muzeja, životinje su samo realističke. Među ove životinjske kompozicije spada također skombinirani fragmenat skupina na bronzanoj pločici s Magdalenske gore pri Šmarji (slika 6)[4], koji pak se po svome stilu bistveno razlikuje od gore spomenutih predmeta te je — kao što ćemo videti — važan za osuđivanje nadaljnog razvoja ove umetnosti u alpiskim krajevima.



Slika 4) Bronz. pločica s Magdalenske gore: (Mitt. Anthrop. Ges. Wien, 1894, T. III. Fig. 2)

Frizi ostalih spomenika prikazuju nešto sasma drugo: među istinitim životinjama pomešana su također fantastička životinjska bića, koja ponekad sastavljaju uopće celi friz. Ljubljanski muzej za tu vrstu nema primera, ali je takav primer zastupan na bronzanoj pločici s Magdalenske gore pri Šmarji (slika 4), koja je urešena samim krilatim životinjama — grabilicama, među kojima jedna ima dapače čovečju glavu te dakle predstavlja krilatu Sfingu. Zanimivo je, da su ove fantastičke životinje na kranjskom teritoriju posve izolirane, a da su po svome osnutku i kompoziciji sasma slične životinjama na situlama Boldù—Dolfin *J—M* i na situli *L* u Este[5]. Za osuđivanje dugog života raznovrsnih umetničkih forma na našem teritoriju svakako je važno, da su ova zadnja bronzana pločica te ona gore spomenuta, različita po stilu i tehnici, izašle su obe na svetlo u grobovima Magdalenske gore, koji spadaju u najkasnije faze hallstattskog doba[6], — momenat,

[1] Hoernes, Urgeschichte[2], p. 554.
[2] Ghirardini III, 148.
[3] Wieser kao pod [36].
[4] Ghirardini III. tav. I., p. 147.
[5] Szombathy, M. A. G. W. 1894. Textfigur 280, p. 280.
[6] Ghirardini III, 158—159. tav. III, IV i fig. 25.

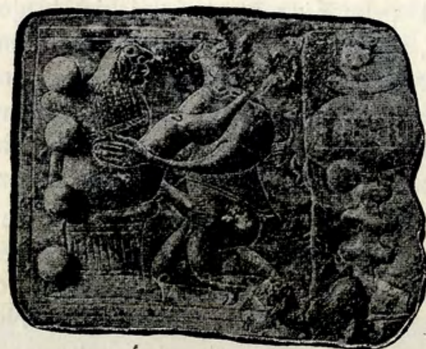
o kojem ćemo još govoriti. Fantastičke životinje javljaju se u vezi sa realnimi također na drugim spomenicima — situlama alpiskih krajeva, na pr. na situli iz Welzelacha[1], ali je značajno, da nalazimo za sve takve životinjske skupine potpuno odgovarajuće skupine na situlama venetskog teritorija, što je ugotovio osobito Ghirardini. I kod friza sa istinitim i kod friza sa fantastičkim bićima imamo dakle posla sa gotovim shemama, koje se neprekidno ponavljuju te su postale sasvim tipične za ovu toreutičku dekoraciju. Najsjajniji primer za ovo u alpiskim krajevima je poznata pokrivača iz Hallstatta[2], urešena sa četiri životinjske i mešane figure, za koje nude estenski spomenici potpunu analogiju; osim toga ponavljaju se na estenskim situlama također isti bilinski dekoracijski motivi[3]. Ova je dakle pokrivača, koja je među mnogobrojnim bronzanim radnjama hallstattskog grobišta posve izolovana, van sumnje bila importirana iz venetskog teritorija.

Za ovu zoomorfsku dekoraciju karakteristično je također to, da nose skoro sve životinje u žvalima ili kljunima nekakav predmet: životinje grabilice i fantastička bića većinom komad životinjske noge, a ostale većinom bilinsku granu, prelažeću u ornamentalnu viticu. Na nekojim primerima pojedine su životinje — ptice preuzele ulogu drugog reda te sede na hrbtima glavnih životinja ili pak su prešle dapače kao na pr. također na situli iz Vača — u prizore iz čovečjeg života; lete nad konjima ili dapače vise prema dole. Prvi primer grabilica sa komadom mesa u žvalima možemo rastumačiti tako, da je to ostatak veće kompozicije borbe među životinjama ili njegova zadnja faza, — kako je došlo do ostalih motiva, koji su ovde samo još dekorativni te su u vezi sa t. zv. horror vacni, videćemo kasnije.

Za sve ove primere zoomorfske ornamentike na venetskom i alpiskom teritoriju nudi nam grčka umetnost tako velike analogije, da je veza među njima van svake sumnje. Neposrednih primera grčke toreutike imamo dakako malo, ali već ovi kažu izrazito, gde imamo da tražimo uzoraka zoomorfske dekoracije venetsko-ilirske bronzane umetnosti, na pr, bronzana zdjela sa otoka Roda[4], te poznati bronzani oklop iz Olimpije[5]. Osobito je važan prvi spomenik, jer pokazuje isto razdelenje životinjske dekoracije u zone kao i pokrivače raznih situla na pr. one iz Hallstatta. Ali dakako ova umetnost po svom prvom izvoru nije grčka, nego seže još dalje natrag — u stari Orient. Ovo je opazio već Hochstetter[7] te je na temelju

[1] Szombathy, ibidem.
[2] Wieser, op. cit. ibidem.
[3] Sacken, op. cit. — Much. Atlas, cit. — kao str. 89 nap. 11.
[5] Ghirardini III, p. 163; tav. III, IV, V.
[4] Pfuhl, M. Z. G. I. p. 160, III, Abb. 134. — Poulsen, Der Orient u. die frühgriech. Kunst. p. 87, Abb. 86.
[6] Pfuhl, M. Z. Gr. Abb. 135. — W. J. Stillman, Bull. corr. hell, VII, 1883, p. 1—5, pl. I—III.
[7] Hochstetter, op. cit. 178—179.

Furtwänglerove rasprave o olimpiskim bronzanim radnjama izvađao umetnost situla direktno iz Orienta; ali se nije obazirao na ogromni estenski materijal, koji je tada jedva još bio poznat, te se oslanjao u prvom redu na figuralne kompozicije. Danas takvo nazivanje nipošto nije više moguće. Paralele sa istočnom, osobito feničanskom umetnošću dakako jako su velike; ali već iz Etrurije, gde se je sačuvala množica importirane istočne umet-



Slika 5. Bronzana pločica iz Brezij (symplegma): (Mitt. Anthr. Ges. 1894, Taf. III, Fig. 3).

nosti te se je u vezi sa orientalnom razvila bogata etrurska umetnost, vode sve niti natrag na posredne izvore — na otoke Kipar i Rodos[2]. Isto tako moramo tražiti uzoraka venetske toreutike — ako su i eventualno došli preko Etrurije, — također u umetnosti ovog dela grčkog teritorija, koji je bio najviše prožet orientalnim elementima, koje je preuzimao iz neposredne blizine: naime u maloazijskoj južnoj Joniji. Ghirardini[3] kušao je ugotoviti za svaki pojedini elemenat zoomorfske dekoracije sve moguće istočne i grčke paralele. Ali je već dosta i kratak pogled u jonsku keramiku orientalizirajućeg pravca, koja je van sumnje uzimala svoje uzorke iz istočne toreutike, da upoznamo vezu venetske umetnosti s ovom jonskom arhajičkom umetnošću.

Tako pokazuje na pr, znamenita louvrska rodska oinochoe Lévy[4] posve isti sistem razdelenja dekoracije po posudi u horizontalnim zonama[5], razdeljenim pletenim trakom, kojeg zarubljuje uzak običan trak — kao na asirskim glinastim pločama —, a ne kao ga bez ovog traka reproduciraju

[1] gl. ilustracije feničanskih posuda u 2 i 3. glavi kod Poulsena op. cit. te isto tamo u glavi 10. ilustracije životinjskih friza, osobito p. 125, slike 135, 136.

[2] Poulsen, op. cit. p. 133—137.

[3] Ghirardini Ill. 178—199.

[4] Perrot-Chipiez, Historie de l'art IX, pl. XIX. i fig. 223. — Corpus Vasorum Antiquoram II. Dc pl. 6, 7. — Pfuhl, M. Z. Gr. Abb. 113. — Ducati, Storia della ceramica, p. 93—94, fig. 75, 76.

[5] Princip delenja posuda na horizontalne zone je prastarog istočnog izvora. Među najstarije spomenike ovog principa spada već srebrna posuda kralja Entemena; gl. Curtius, Antike Kunst, I, p. 229, Abb. 164, 165.

feničanske zdjele[1]. Petorica ovih zona zapunjena je frizima životinja na paši — jelena, košuta, gazela i divljih kozica, šesta zona — na ramenima posude — nosi friz raznovrsnih životinja — košute, vodne ptice, krilate sfinge, grife, razvrštene heraldički oko centralnog motiva širokih voluta i vegetalnog značaja. Prostor među ovim glavnim figurama napunjen je raznovrsnim bilinskim, životinjskim i također čisto ornamentalnim motivima, rastresenim po svim praznim mestima. Tako na pr. sede na dignutom repu sfinge i grifa elegantne lastavice, jedna lastavica počiva na dekorativnoj rozeti, — dakle u bistvu isti elementi, koji se tako često ponavljaju u zoomorfskim frizima venetsko-ilirske umetnosti. Ovaj motiv ptica, upotrebljenih u čisto dekorativne svrhe, je također došao iz Orienta, gde je imao simboličko značenje; tome motivu ćemo se još vratiti u drugoj vezi.

Primere mogli bi množiti ad libitum te ih raširiti također na druge škole orientalizirajućeg i arhajičkog grčkog slikarstva na vazama, u kojima se je kao na pr. u atičkom orientalizirajućem stilu životinjski friz organski razvijao dalje iz istočno-grčkih uzora, a ne iz životinjskih friza geometričkog stila, — iz uzora, koji u početcima nisu ni bili keramički, nego toreutički ili također tekstilni[2]. Za zoomorfske motive situle iz Vača možemo otkriti svuda analogije, tako na pr. motiv rogatog ovna često na životinjskim frizima beotičkih orientalizirajućih vaza, koje segaju već u VI. stol., iz pokrajine, koja nije nikad stvarala samostalno, nego se je uvek služila tuđim uzorima[3]. Keramika istog izvora kaže celu vrstu posebnih „ptičjih vaza", na kojima se neprekidno ponavljaju leteće ptice gledane ozgo[4]. Isti je motiv upotrebljen — kao na situlama — također u figuralnim kompozicijama drugih vaza, na pr. na fragmentima vaze iz Herajona u Argosu[5]. — Isto vredi također za fantastičke životinjske motive alpiskih te severo-italskih spomenika, — treba samo upozoriti na sličnosti između hallstattske pokrivače i životinjskih friza crnofiguraste orientalizirajuće keramlke, otkrivene na Crnom moru, koja izvire van sumnje iz rodsko-milezijske i naukratske keramike[6]. Osim toga nude ovi grčki spomenici također uzore za sistem dekoracije okruglih posuda, koji je isti — delenje u koncentričke zone — kao kod venetskih spomenika te seče sam na istočne uzore, zastupane osobito u celom broju feničanskih zdjela.

Još dva motiva da spomenem· vitice viseće iz žvali životinja-biljoždera te životinje-grabilice, osobito lavovi sa čovečjom ili životinjskom nogom u žvalima. Izvor ovog zadnjeg motiva je orientalan: lav, koji ždere čoveka ili životinju, — sujet na pr. u skupini iz slonove kosti iz groba Barberini,

[1] Poulsen, op. cit. p. 14.

[2] Pfuhl, M. Z. Gr, I. p. 124.

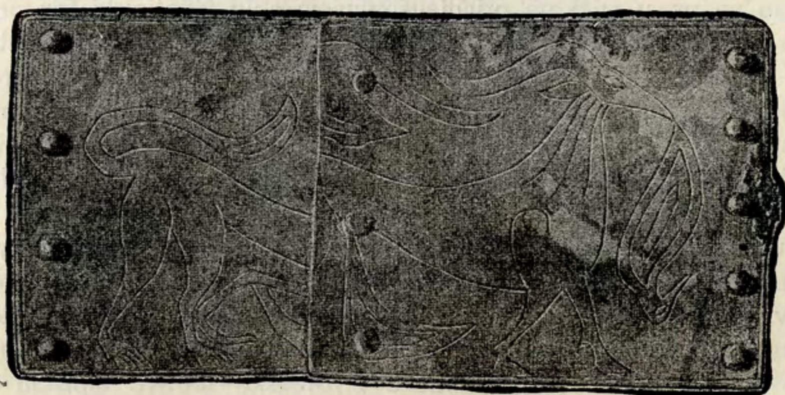
[3] Buschor, Griech. Vasenmalerei[2], p. 68. — Pfuhl, Abb, 94.

[4] Pfuhl, M. Z. Gr. Abb. 95, — Ducati, op. cit. p. 136. fig, 113.

[5] Ducati, op. cit. p. 107, fig. 87.

[6] Pfuhl, M. Z. Gr. I. p. 151, III. Abb. 128.

koja skupina je kiparska imitacija hetitskog uzora[1]. Ovaj motiv životinjske borbe prešao je već rano u grčku umetnost te je uopće jedan od najstarijih grčkih i dapače predgrčkih tipova, tako je na pr. često zastupan na t. zv. kamenima sa otoka te se udomači osobito u jonskoj umetnosti[2]. Ali ga nalazimo takođe već i u geometričkoj umetnosti, na pr. na geometričkoj vazi u Kopenhagenu, gde dva lava žderu čoveka[3]. Iz Grčke prešao je taj motiv u skraćenoj formi — u ilustraciji zadnje faze borbe — takođe u Italiju, gde je postao tipičan u etrurskoj i venetskoj umetnosti. — Motiv visećih vitica vodi zapravo već u ornamentiku, jer sigurno nije ništa drugo nego dekorativni dodatak, koji krasi prazno mesto, a je nekad sigurno bio naturalistički, što se vidi osobito na hallstattskoj pokrivači, na kojoj nosi jedan biljožder u žvalima granu, koja je samo na po prestilizirana, a drugi grize vrh palmete, koja je van sumnje mišljena kao stablo ili grm.



Slika 6. Bronz. pločica s Magdalenske gore: (Mitt. Anthr. Ges. 1894, p. 231: Textfigur 280).

Sličnost zoomorfske dekoracije venetske i grčko-jonske umetnosti ne ograničuje se samo na izbor motiva, nego prelazi takođe na stilističke osobnosti, koje su bile u početcima ovih orientalnih motiva samo po sebi razumljive te koje venetska toreutika slepo preuzima; najznačilnije je to, da je kod životinja figurirano samo po jedno uho i po jedan rog.

Kao motivi životinjskog friza, tako su preuzeti takođe čisto ornamentalni motivi. Važno mesto zauzima pleteni trak, priljubljen osobito kao okvir, na pr. u ljubljanskom muzeju na br. 18. i na bronzanoj pločici s Magdalenske gore pri Šmarji (slika 4). Dekorativna vitica iz lotosovih cvetova na fragmentu kacige iz Šmarja[4] (slika 7) nije ništa drugo nego nekoliko modificirani i pojedinostavljeni bilinski dekorativni motiv, koji se javlja takođe u grčkoj arhajičkoj keramici na pr. na atičko-chalkidičkom Kleimachovom krateru[1] te na celoj vrsti drugih keramičkih spomenika, koje je odveć nabrajati. Raznovrsni oblici palmeta i rozeta, koji urešuju situle te ostale venetske bronzane radnje, imaju svoje potanke uzore u ornamentici grčkih vaza[2]. I kao na grčkim vazama, tako su takođe ovde ovi bilinski dekoracijski motivi mestimice još sačuvali svoj naturalistički značaj — osobito tamo, gde su pomešani među figuralne kompozicije, — na pr. stablo na pločici s Magdalenske gore, na kojom sedi ptica, — stabla na fragmentu kacige iz Šmarja, na pokrovači iz Hallstatta i t. d.

[73] Poulsen, op. cit. p. 58 i p. 133.
[74] Furtwängler, Der Goldfund v. Vettersfelde, Kl. Schriften I. p. 385 sq.
[75] Furtwängler, Kl. Schriften II. Taf. 24, p. 112 sq. — Ducati, op. cit. p. 65.
[76] Deschmann, op. cit. p. 58. — Much. Atlas LIV, fig. 6.

Cela ta zoomorfska i čisto ornamentalna dekoracija dakle je preuzeta te se drži tako tesno svojih uzoraka, da bi bilo moguće ustanoviti nekoliko osnovnih tipova i kompozicija, koje se neprekidno ponavljaju te nastupaju sad tu sad tamo. Kojim putem je došla na venetski teritorij, je za upoznavanje njenog bistva zapravo manje važnosti. O tom bistvu sudićemo jednako, pa bilo da je došla — kao i tip situle same te prvotnog geometrizma — takođe iz Etrurije preko Apenina, čemu bi u prilog govorile velike analogije između zoomorfske dekoracije venetskih i etrurskih toreutičkih radnja, — bilo da se je, kao što misli Ghirardini,[3] raširila na venetskom teritoriju pod uplivom grčkih umetnina, importiranih putem pomorske trgovine direktno iz Grčke, što bi potvrdio među drugim takođe izvor venetskog alfabeta, koji je došao preko Jadrana iz Elide.[4] Ovo pitanje svakako nije još posve rešeno, premda je gotovo istina, da se je našla situla Benvenuti — jedan od najstarijih primera venetskih situla — u grobu, koji je svakako stariji od obih bolonjskih situla sa zoomorfskim elementima, koje su se našle izolirane sredi ostalog materijala u Certosi.[5] O karakteristici ove umetnosti možemo pak govoriti zapravo stoprv u vezi s ostalim njenim elementima, među kojima zauzimaju ipak prvo mesto njene figuralne kompozicije.

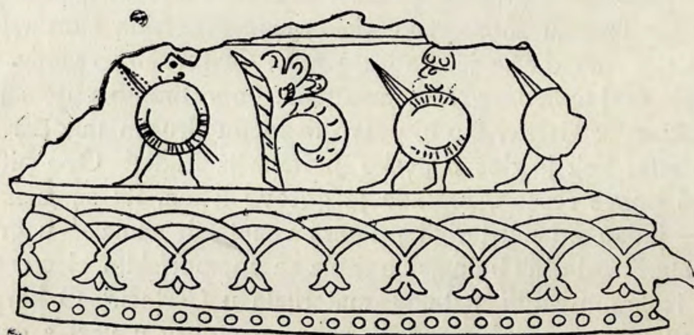
IV.

I geometrička i zoomorfska dekoracija su uzajmljene, prenešene iz oblasti istočno-grčke umetnosti orijentalizirujućeg pravca — verovatno posredstvom etrurske umetnosti — te upotrebljene na severo-italskom teritoriju. Vrede li ove konstatacije takođe za figuralne kompozicije?

U figuralnim kompozicijama prvih dvaju friza situle iz Vača ugotovili smo više skupina, u prvom frizu skupinu muškaraca vodećih konja, skupinu jahača te skupinu kola, koje tvore sve skupa jednu celinu, predstavljajuću pripreme za utakmicu ili već samu utakmicu jahača i kola, — u drugome frizu skupinu dvaju muškaraca kraj thymiaterija te vrstu sedećih figura — među njima jedan svirač — kod gozbe, — te konačno skupinu dviju agonskih

[1] Pfuhl, M. Z. Gr. I. p. 254; Ill. fig. 210.
[2] Ghirardini III. 201—202.
[3] Ghirardini III. 210—216.
[4] Pauli, Die Veneter und ihre Schriftdenkmäler. p. 215, 229 sq.
[5] Ghirardini III. 210.

rukoboraca sa sucima ili gledaocima. Ostale figurirane situle nose sve više ili manje slične prizorne skupine. Situla ljubljanskog muzeja br. 6 ima u prvim dvema frizima figure muškaraca i životinja, među njima također skupinu rukoboraca sa sucima. Ova skupina rukoboraca sa darom za pobednika — kacigom — ponavlja se na celoj vrsti drugih spomenika: na pr. na bronzanoj pločici s Magdalenske gore, gde su oba borca ithyphallička, na znamenitoj situli Benvenuti,[1] na situli is Matreya[2] i — što je osobito važno — na fragmentu terakotnog relifa iz Este, na kojem nema kacige.[3] Tvorila je dakle svakako stalni tip venetske umetnosti. Ali i ovaj tip nije nastao stoprv na severo-italskom teritoriju, nego je i on preuzet iz starijih tuđih uzora. Slična skupina na bronzanoj ploči — „štitu" — iz idejske špilje na Kreti je mnogo stariji, istočni primer ovog tipa;[4] Halbherr i Orsi kao i Hoernes[5] navađaju u vezi s našom skupinom još starije primere na istočnim pečatnim cilindrima, — otisak pečatnog cilindra na tablici, otkrivenoj u Senkereh te skupinu na cilindru sa otoka Kypra.[6] Ali ovi zadnji primeri



Sl. 7. Kaciga (fragmenat) iz Šmarja: (Much. Altas, LIV. fig. 6.)

su problematički, jer je moguće, da je sličnost samo vanjska, slučajna; ove skupine predstavljaju naime po svoj verovatnosti sakralan prizor, a ne rukoborbu. Mnogo bliža je svakako druga kompozicija, na koju u ovoj vezi još nitko nije upozorio: skupina rukoboraca kraj tronoga, potpuno jednaka našim grupama, samo da oba borca ne drže u rukama nikakvih instrumenata, — na jednom iz kalupa za zlatne ili bronzane reliefe, otkrivenim na otoku Krfu, koji se sada čuvaju u Ashmolean Muzeum.[7] Reliefi su argivskog ili korintskog tipa; svakako su izrazit primer ranog peloponeškog arhajizma, punog istočnih upliva, te nude također u svojim ostalim figurama i kompozicijama analogiju za životinjsku o bilinsku dekoraciju situla.

[1] Prosdocimi, Notizie, 1882, tav. VI, 1 A.
[2] Much. Atlas, LIV, 4.
[3] Col. Baratela, 177; bolja reprodukcija: Hoernes, Zur prähistor. Formenlehre, Mitteilungen der prähistor. Kommission der Kais. Akad. der Wissensch. I. 1903 B. p. 109.
[4] Halbherr ed Orsi, Antichità dellantro di Zeus Tav. V. p, 808.
[5] Op. cit. p. 109.
[6] Ohnefalsch-Richter, Kypros, die Bibel u. Homer. Taf. LXXIX. 3.
[7] P. Gardner, The Principles of Greek Art. 1921. p. 116. fig. 23.

Dakle i u ovom primeru venetske situlske umetnosti naletimo na grčki tip, bogato zastupan također na vazama,[1] koji se raširi i udomaći u severnoj Italiji, a još pre u Etruriji, gde tvori repertoarnu tačku zidnog slikarstva, na pr. u Chiusi u grobu, koji je otkrio François,[2] te je zastupan također na starinskim etrurskim bucchero-vazama, na pr. iz groba Pansa[3].

Što vredi za ovu skupinu boraca, vredi također za mnoge druge potankosti figuralnih kompozicija. Ratnici s kacigom, kopljem i velikim okruglim štitom — hopliti — na fragmentu (slika 7) iz Šmarij,[4] koji se sasma slažu sa vrstom hoplita na situli iz Certose, na situli Benvenuti te na bronzanim pločicama iz zbirke Baratela,[5] posve su slični hoplitima na grčkim ranim vazama.[6] I tako mogli bismo naći još nadaljne analogije za različite tipove raznih situla i pločica u figuralnim kompozicijama. Sve ove kompozicije, pa bilo da su sastavljene iz takvih ili drukčijih preuzetih ili originalnih tipova, može se grupisati u gotove vrste prizora, koji su po svom predmetu među sobom u rodstvu. Figuralni ures situle iz Vača zapravo je kondenziran: daje nama samo oznaku utakmice konja i kola, gozbu i rukoborbu. Što je ovde dano tako u kratko, raspredeno je na široko na pr. na situli iz Certose, gde vidimo pored jahača još celu vrstu ratnika u raznim odredima, vrstu muških i ženskih figura sa raznovrsnim posudama i žrtvenim životinjama, seljake na polju, lovce, svirače kod gozbe, thymiaterion. Kompozicije figuralnog uresa situla sve se dakle kreću oko istih predmetnih predstava, koje su po svom osnutku posve realističke te se van sumnje odnose na narodne svečanosti. Najviše kondenzirano su predstavljene u jednom frizu situle iz Kuffarna,[7] gde su figurirani samo glavni momenti: gozba, pokraj nje stojalo sa situlama, rukoborba sa sucima, utakmica konja i kola. Ovi prizori slažu se potpuno s time, što znamo o obliku staroitalskih praznika sklopljenih sa svečanim igrama i gozbom, koji su se sačuvali do kasnog rimskog doba.[8]

Ove figuralne kompozicije dakle su pune realističkog shvaćanja kakvog u takvoj meri rana arhajička grčka umetnost ni ne pozna. S time slažu se također i ostali spomenici venetske toreutike sa figuralnom dekoracijom: fragmenat bronzane pločice iz Brezij pri Mirni peči (slika 8),[9] koji uosi u istom stilu erotički symplegma; oblik sedala, na kojem sedi ženska figura, jednak je sedalima na situli iz Vača; koliko se može prosuditi iz ostataka, bio je prizor figuriran simetrički još jedanput na drugoj strani te

[1] Na pr. na meliškoj vazi kod Conze, Melische Tongefässe, Taf. III.
[2] Braun, Ann. dell' Inst. 1850, p. 251. Monum. XI. tav. 16.
[3] Annali dell' Inst. 1877, tav. UV, fig. 8.
[4] Kao pod 76.
[5] Col. Baratela, tav. IX. 2, 3, 6.
[6] Puhl, M. Z. Gr. Abb. 58., 59.
[7] M. A. G. W. 1891, p. (68. sq.)
[8] Hoernes, M. A. G. W. 1891, p. (79—81), gde su nabrojeni također rimski liter. izvori.
[9] M. A. G. W. XXIV, Taf. III. fig. 3.

je dakle predstavljao također nekakvu „gozbu“ ili bolje kazano orgiju; ista ploča nosi također velik thymiaterion. Symplegma figuriran je slično i na drugim mestima· na zrcalu u Castelvetru[1] te na etrurskom vrču u Tragliatelli.[2] Poznata bronzana pločica iz Vača (slika 2) te pločica s Magdalenske gore (slika 3) predstavljaju još druge prizore iz života. Prva nudi u okviru iz pletenog traka, obrubljenog od uske crte, dva konjanika u borbi na koplja; za svakim konjanikom stoji po jedan ratnik-pešač u opremi sličnoj opremi hoplita na situli iz bolonjske Certose; a na desnoj strani — okrenut od prizora — muškarac u tipičnoj venetskoj „bundi“ i niskom pokrivalu. Na drugoj pločici je u desnoj polovici konvencijonalna rukoborba, u levoj polovici pak go konjanik, a iza njega stablo — stilizirano kao u bilinskoj dekoraciji friza na situlama — ; na stablu sedi ptica sa zmijom u kljunu. Celu ovu kompoziciju obrublja također okvir iz pletenog traka. Sve to su dakle zapravo također uzajmljeni tipovi.

Ali i bez obzira na stilističke razlike i velike razlike u tehničkom izrađivanju pojedinih spomenika, koja je velika osobito između zadnjih dviju ploča, vidi se već na prvi pogled, da su ovi preuzeti tipovi ipak upotrebljeni u nove predmetne svrhe te da su više ili manje prestilizirani u naturalističkom smislu. I to se tiče uopće sve figuralne dekoracije ovih spomenika, jer sve ove kompozicije ne samo da se odnose na svečane prizore, koje ilustriraju, nego je također odelo i oprema čovečjih figura čisto lokalno realistička te odgovara ostatcima — osobito kacigama, — koji su se našli kod iskopina u alpiskim i venetskim krajevima.[3] Grčkomu arhajizmu nisu poznate takve crte kao na pr. slobodno raspušteni lasi konjanika te leteća griva kod jednog konja na pločici iz Vača.

Kao geometrička i zoomorfska dekoracija baziraju dakle također figuralne kompozicije situle iz Vača i ostalih spomenika na preuzetim motivima i tipovima, kao one učinili su i ovi tipovi — barem većinom — dugački put iz Orienta preko Grčke i verovatno također Etrurije u venetske krajeve te su dobili ovde oblik, u kojem su se nama sačuvali. Ali kad su oni čisto ornamentalni motivi sačuvali i u ovom tuđem ambientu svoju ulogu, koju su igrali u Grčkoj, tipovi, iz kojih je sastavljena figuralna dekoracija, služili su drugim namerama: „realističkome“ fiksiranju životnih događaja. Naravno ovaj „realizam“ bio je svoje vrste: sastavljali su ga više ili manje šablonski tipovi, koji su se neprestano ponavljali te iz kojih bilo bi barem teoretski moguće, da se zrekonstruira vrsta reliefnih slika, koja bi sadržavala celi horizont i visinu znanja ove umetnosti.

V.

Kamo da uvrstimo situlu iz Vača i umetnost, koju ona zastupa? Pogledajmo u kratko pokušaje urediti aproksimativnu hronologiju najvažnijih

1 Zannoni, op. cit. tav. XXXV. 54.

2 Annali dell' Inst. 53. 1881.

3 Hochstetter, op. cit. p. 176. sq. — Wurmbrand, M. A. G, W. XIV. 1884, p. (40) sq.

nalazišta, u koliko se tiču naših spomenika. Slojevi grobovišta u Este, koje je dosad nudilo najviše bronzanih figuriranih posuda, kažu četiri izrazito različite kulturne doba.[1] Najstarija figurirana situla *Benvenuti,* koja se je svakako dugo upotrebljavala, pre nego je došla u grob te je dakle sigurno starija od groba samoga, je iz čistog III. doba,[2] iz grobova koje su izašle na svetlo također originalne i imitirane grčke vaze. Terminus ante quem za grob ove situle je polovica V. stol. pr. Kr., a situla sama nastala je kakvog po stoleća pre toga, dakle koncem VI. ili početkom V. stol. Situla *Arnoaldi,* koja je bila otkrivena u grobu zajedno sa crvenofigurastim vazama[3] i nema skoro nikakvih orientalnih elemenata te su njen stil i tehnika puno manje brižna, spada u IV. stol., tako da iznosi razlika među ovim situlama oko dvesto godina. Situla iz bolonjske *Certose,* otkrivena u grobu, koji se sam po sebi ne da hronološki fiksirati, zauzima po svojoj tehnici i stilu, koji je bliži situli Benvenuti, srednje mesto između obe. *Situli iz Vača* pak su orientalni elementi također već prilično tuđi, njen stil je više razvijen od bolonjske, a tehnika još uvek je mnogo brižnija od situle Arnoaldi. Jer nudi prehistorička naseobina Vače ostatke, koji su van sumnje mlađi od Este III, spada postanak situle verovatno u konac V., najkasnije u početak IV. stol. pr. Kr.

Tako vidimo dakle, da su početci ove umetnosti puni istočno-grčkih elemenata, ali da oni uvek više iščezavaju, da figuralne kompozicije uvek više naglašaju realnu stranu života. I uporedno s tom predmetnom promenom ide također stil i tehnika. Najviši polet ove umetnosti bio je u njenim početcima, kad se javi toreutička tehnika na severnoj strani Apenina te si tamo ustanovi jedno svojih najvažnijih središta. Da ova umetnost nije domaća, vidi se već u prvom trenu; grobovi iz doba II. u Este nude samo geometrički urešene brončane i keramičke posude, od kojih ne vodi nikakav put do zoomorfskih i figuralnih kompozicija. Ove kompozicije preuzete su kao celina. A jer se nisu stupnjema razvijale, vode brzo u dekadencu — i kraj tehnički izvirnih situle i pločice iz Vača naletimo na pločicu s Magdalenske gore, koja se čini samo još kao zadnji provincijalni odzvuk velike umetničke struje.

Ali već početkom upozorio sam nato, da nisu svi spomenici jednakovrsni. Pokrivače iz Klein-Gleina sa svojom geometričkom dekoracijom, u kojoj su figure zapravo ukovane u bronzu iz samih „bisera“ te koja je slična dekoraciji bronzanih ostataka iz Sesto-Calende i Trezzo, nema ni u tehničkom ni u stilističkom pogledu ništa zajedničkog s našim figuriranim situlama. Situle sa „geometričkom“ dekoracijom iz Sv. Lucije tvore — kako smo videli — posebnu skupinu. — A na trećoj strani kaže cela vrsta situla u Este već latènske crte; i ovim situlama priključuje se po svojom

1 Prosdocimi, Notizie, 1882, p. 10 sq., 23 sq.

2 Col. Baratela, p. 360.

3 Brizio, Atti-e memorie della R. Deput. p. Rom. p. 278 sq. — Col. Baratela, p. 361.

stilu također situla iz Kuffarna, na kojoj figure već prelaze polagano u linearnu dekoraciju. Upravo tipičan primer ove kasne faze, koja znači zaključak venetske umetnosti u našim krajevima, pak je po mome mišljenju pločica s Magdalenske gore (slika 6), na kojoj se je nekadašnji relief promenio u gravirani crtež. Prvotnog istočnog uzora skoro nije više moguće upoznati; životinjsko je telo samo još linearna kompozicija, igra crta, koja nema ništa zajedno sa svojim starim predlogama; nekadašnja bilinska vitica promenula se je zbog neshvaćanja u nekakvo lisnato telo, koje se svršava ptičjom glavom. — S time se slaže također i to, da spadaju grobovi, u kojim je bila nađena ova pločica, u najkasnije faze hallstatskog doba[1].

Hronološki spada dakle cela ova umetnost u t. zv. starije železno doba te seže po svojim najkasnijim primerima sigurno također već u vreme doba La Tène, stil kojeg doba počinje se javljati istodobno sa nastupanjem Kelta u naše krajeve. Ali sve potanije vremenske su konstatacije naravno nemoguće i iluzorne, osobito kad pomislimo, da Kelti naših krajeva nisu odmah osvojili te da je baš ova vrsta toreutičke umetnosti mogla također u promenutim životnim prilikama eventualno još dugo vegetirati.

Manje važnosti čini mi se pitanje, da-li su takve radnje kao na pr. situla iz Vača nastale u alpiskim krajevima samima — dakle na pr. u Kranjskoj — ili ne. Kakvo god je bilo njihovo značenje, koje se je moglo sa vremenom menjati, — pa bilo, da su to bile ritualne posude, koje su se upotrebljavale samo kod svećanih prilika, što bismo smeli zaključiti iz figuralnih kompozicija na situli Benvenuti i na situli iz Kuffarna, ili bilo da su — osobito u kasnije doba — bile samo žare za pepeo, — svakako je gotovo, da je broj figuriranih situla osobito u alpiskim krajevima u primeri sa glatkim situlama zapravo neznatan; isto vredi naravno također za figuralne kompozicije na ostalim radnjama. Osobito mi se čini značilno, da na pr. grobište u Sv. Luciji, gde je sigurno bilo važno industrijsko središte za situle, nije nudilo ni jedne figurirane posude (jedina, koja je došla na svetlo, je iz mnogo starijeg groba). Figurirane situle bile su kao posebna skupocenost sigurno samo retka vlast bogatijih ljudi i potentata te je zato veoma verovatno, da su alpiski eksemplari importirani komadi iz glavnih produkcijskih središta. Ali to nije najvažnije; važna je celokupna duševna koncepcija ove umetnosti, a ta izlazi na svaki način van sumje iz venetskog teritorija, koje barem za nas zastupaju najpotpunije spomenici u Este. S time se slažu također rezultati istraživanja o izvoru drugih bronzanih radnja u Alpama i severno od njih na pr. bronzanih cista s horizontalnim rebrima. Kao situle i njihova umetnost bile su i ove ciste importirane iz gornje-italskog središta njihove fabrikacije u venetskim krajevima.[2]

Kad uspoređamo s ovim toreutičkim radnjama sve ono, što nama je poznato o umetničkom stvaranju Veneta i žitelja južno-isto čnih alpiskih kra-

[1] M. A. G. W. 1894. p. 280.

[2] Marchesetti, Über die Herkunft der geripptn Bronzencisten. M. A. G, W. 1894, p)93—95.)

jeva u vreme ranog železnog doba pre dolaska Kelta, potvrđuje nas sve skupa u mišljenju, da je ova toreutika zajedno sa svojom kovinskom tehnikom bila preuzeta kao zrela celina, koja je pak ostala izolirana od svију ostalih pokusa plastičkih radnja. Tragovi okrugle plastičke umetnosti, koji su se našli u Este u grobovima II. i dapače i I. doba,[1] vode dakako do razvoja statueta, ali nemaju ništa zajedno s našim bronzanim reliefima te nije moguće stvoriti između njih kakvugod vezu. A da se produkcija ove umetnosti nije ograničila samo na uži venetski teritorij te je segala također u alpiske krajeve, u Istru i na severo-zapadni dio Balkana, — da je dapače moguće ustanoviti prilično potanke analogije na pr. između estenske i istranske keramike,[2] razume se samo po sebi, jer su bile trgovske veze i putevi među ovim krajevima uvek jako žive[3] (— samo tako je na pr. moguće, da se je našla u Kranjskoj također apulska geometrička vaza, koja se čuva u ljubljanskom muzeju, —) i jer moramo računati s jednim te istim ili barem rodnim venetskim ili ilirskim stanovništvom na obe strane Jadrana.

Ali je ipak pitanje, da-li smemo ići tako daleko kao Hoernes, koji je proglasio dva fragmenta nadgrobnih stela iz Ripača kod Bihača u Bosni[4] kao po stilu u rodstvu sa našim situlama te je odtuda zakjučio, da opstoji unutrašnja veza između njih i venetske umetnosti. Oba fragmenta predstavljaju ostatke skrajno primitivnih reliefa, urezanih u kamen samo linearnim konturama. Kod toga — usled velike fragmentaričnosti — nije posve jasan predmet ni prvog ni drugog reliefa; na jednom imamo ostatke noga stojeće ili hodeće muške figure, na drugom ostatke moguće sedećeg heroiziranog umrloga (?). U oba slučaja jasna su zapravo samo ornamentalna okvira iz pletenog traka, a u jednom slučaju ni ovaj pleteni trak nije pravilno shvaćen. Nije li to premalo, da se odlučnije izrazimo, osobito jer su oba spomenika potpuno izolirana? Ako je pravilno, da predstavlja prvi relief stelu sa heroiziranim umrlom te da taj umrli u istini drži u ruci kantharos, onda taj sujet ne kaže na kompozicije na situlama, nego je mnogo verovatnije njegovo rodstvo s grčkim arhajičkim reliefima iz Peloponeza. Moguće bilo bi još nešto drugo: da naime imamo u ovom reliefu u spomeniku fiksiran ostatak starinskih verskih i kultnih predstava u vezi sa kultom umrlih, koje su bile zajedničke Grcima i predgrčkome stanovništvu te su se nadaljevale na severu, kao što su se udomačile u Grčkoj. Ali ova misao može biti također samo hipoteza, koja je odviše, jer možemo pojav razložiti na mnogo priprostiji način: naime da je ovaj spomenik nastao pod uplivom raznih grčkih uzora te su ga ruke primitivnog radnika primitivno izradile. Da može s time biti u skladu također ornamentalni motiv pletenog traka, je

[1] Col. Baratela, p. 363.

[2] Hoernes, Zur prähist, Formenlehre, cit. p. 109.

[3] Gl. Gutscher, Vor- u. frühgeschichtl. Beziehungen Istriens u. Dalm. zu Italien u. Griechenland. passim.

[4] Wissensch. Mitteilungen aus Bosnien u. der Herzegovina, III, 516, Taf. XII, i V. 337, Taf. LXX. — Isto mišljenje zastupa također u Urgeschichte[2], p. 541.

jasno, — jer ga grčka umetnost na pr. u keramici nije upotrebljavala ništa manje svestranski, ponekud dapače nesmisleno — isto tako kao i umetnost u Etruriji i u venetskim krajevima.[1] A što se tiče stila samoga, ovih dvaju fragmenata, teško je uopće štogod ugotoviti, jer su principi, na kojima su rađeni bosanski i venetski reliefi, sasma različiti.

A da moramo na celom ovom teritoriju — osobito u blizini Jadranskog mora — računati sa velikim konzervatizmom u upotrebljavanju motiva, koji su se jedanput udomačili, kao i s time, da se istodobno upotrebljavaju motivi, koje na drugim mestima dele ponekud cela stoleća, zato imamo celu vrstu dokaza; da spomenem samo jedan: starine iz predrimskih ostataka grada Nesactia u Istri, gde su izašli na svetlo — više ili manje iz istog doba — kameniti bloki sa spiralnom i meandarskom ornamentikom, koja posve podseća na mikensku, te statuarički tipovi, slični grčkim arhajičkim „Apolonima". Spomenuta ornamentika zastupana je također u tamošnjoj keramici[2] te u keramici i bronzanim pločama iz grobova u Pizzughima kod Poreča.[3]

Navedeni i još ostali slični pojavi u krajevima na obe strane Jadrana iz prvog železnog doba slažu se dakle sa dosadašnjim rezultatom promatranja umetnosti situla i reliefa na bronzanim pločama: od sviju njih vode putevi u vremenskom i geografskom pogledu natrag. U svome formalnom stvaranju ovi krajevi primaju uticaje i uplive iz stvarajućih središta na jugu, koja stoje više i kulturno i umetnički, prilagađuju ih svojoj kulturnoj visini te jih — nehotice — niveliraju. U Nesactiu drže se tradicije mikenske ornamentike zajedno sa formama grčke arhajičke plastike, — na severu od tršćanskog zaliva u Sv. Luciji pozna tamošnje industrijsko središte same „geometričke" ornamentalne oblike za svoje situle, a nedaleko od tamo u Kranjskoj drže se dugo tradicije figuralnih kompozicija na situlama i na pločicama te se javljaju dapače kompozicije u duhu najviše „orientalnih" estenskih životinjskih prizora do ovog vremena, kad se pod velikim uplivom počinju raskladati nekadašnji oblici te dobivaju s novom formom također novo sadržanje.

* * *

Kakva je dakle karakteristika ovih radnja kao jasno zacrtanog umetničkog pravca? Dali se sme kod ove umetnosti uopće tako pitati? Jer se sastoji samo iz preuzetih tipova, koji su — kao jih nazivaju osobito talijanski istraživaći — potpuno „imbarbariti" te kao takvi ne znaće ništa svojega, izrazito vlastitoga. Takvo stalište čini mi se pogrešno i neopravdano. A da se je tako udomačilo, je razumljivo, jer su se tima radnjama bavili u prvom redu samo prehistoričari, koji su videli u njima pre svega zanimiv materijal za opću kulturnu historiju, ilustraciju socialnih, etničkih

[1] Pfuhl, M. Z. Gr. p, 122.
[2] Atti e memorie della Società Istriana di Archeologia, 1905. passim.
[3] Hoernes, Urgeschichte[2] p. 465, 467.

versko-kultnih prilika „protohistoričnog" doba, o kojima ne govore pisani izvori. Način oblikovanja — koji je najvažnija oznaka umetničkog stvaranja — pak je stajao kroz celo vreme na strani, osobito također zbog toga, jer su se svuda i u prvom redu u motivima, tipovima i kompozicijama tražili tuđi uplivi, tuđe ingredijencije i jer su se njihovi oblici merili merom one umetnosti, koja je bila stvorila uzore, koje je imitirala venetsko-ilirska toreutika, t. j. merilom grčke i etrurske umetnosti. Ponovila se je dakle ovde ista pogreška, koja je drugde tako dugo onemogućavala pravilno shvaćanje umetničkog hotenja sviju onih doba, koja ne označuju t. zv. „procvitanja", nego se još drže u takvom ili drukčijem arhajizmu ili pak su već prošla iz procvitanja u t. zv. manirizam. Ali kako bi bilo na pr. van svake sumnje pogrešno, kad bismo hteli rastumačiti bistvo umetnosti u afričkom Beninu samo na temelju evropskih uzora, koje su imitirali crnci, isto tako nama konstatacija, da su se venetski toreuti služili grčkim ili etrurskim ili istočnim uzorima, ne može rastumačiti, u čemu je opstajala venetska umetnost.

Ornamentika, bilinska i zoomorfska dekoracija, motivi i tipovi figuralnih kompozicija preuzeti su — kao što smo videli — velikom većinom bilo iz etrurske umetnosti, koja se opet sama služi delomice istočnom delomice grčko-istočnim uzorima, bilo direktno iz grčke umetnosti orientalizirajućeg pravca. U bistvu dakle ponavlja se na venetskom teritoriju proces, koji se je mnogo pre izvršio u Grčkoj, gde je stopro po dugim stolećima vladanja geometričkog stila omogućio nadaljni razvoj arhajizma, — te proces u umetničkom razvoju u Etruriji, koji je također stopro stvorio bogato procvitanje umetnosti u staroj Italiji. Ali je ipak to, što se je dogodilo u Grčkoj, bistveno različito od preobrazbe, kakvu označuje venetska umetnost.

Grčko umetničko stvaranje imalo je, još pre nego je počelo preuzimati u većoj meri istočne elemente, za sobom već dugačak organski razvoj, koji se najbolje zrcali u razvoju grčke geometričke keramike, u kojem su već sasma ustanovljene osnovne crte grčke umetnosti: smisao za tektoniku, u kojoj su sve potankosti podređene celokupnome efektu, punome ritmičke harmonije. I kad počinju u ovu tako strogo jednotno osnovanu dekorativnu umetnost da stupnjema ulaze istočni elementi, grčka ih umetnost potpuno podređa zakonima, koje je bio stvorio već geometrizam, te ih brzo sasma grecizira. U početcima ovog kretanja stoji kao najvažnija pridobitev orientalni životinjski friz. Već kod njegovih motiva grčka umetnost — izbire; fantastičkim bićima odmereno je samo gotovo mesto, a i tamo postaju ova bića čim dalje tim više životinjska ili čovečja. Što je u vezi s raznim kultima, koji također dolaze iz Orienta, sačuva delomice svoje simboličko značenje, — sve ostalo, otrgano od zemlje, na kojoj se je razvilo, podvrgnuto je novome osećanju i hotenju. Što je nekad u Orientu imalo puno simboličkog značenja, menja se — na pr. u dekorativnoj kompoziciji na ramenima već gore spomenute louvrske oi-

nochoe Lévy — u čudovitu poetičku sliku. Friz hieratičkih fantastičkih i krotkih životinja čini se, kao da je prenešen u baštu iz basne, sagrađen iz najrazličnijih bilinskih dekoracijskih motiva, napunjavajućih prazno mesto; nekada „simboličke“ orientalne ptice pak su se promenile u lastavice, koje lete po ovoj bašti te sedaju na životinje i ornamente, koji, su usled toga sigurno realistički mišljeni. Među vrstama divljih koza na drugom frizu iste posude pak stoji gazela, koja je okrenula glavu, — sve samo motivi, kojima je prekinuta orientalna monotonija i konvencijonalnost. — Bogastvo forma, koje je time nudio Grčkoj Orient, sdružilo se je još s nečem drugim, što je bio također već pripremio grčki geometrizam, kad je u okviru svoga stila uveo u umetnost čovečju figuru te zajedno s njom figuriranje epskih prizora iz realnog života. A što se je dogodilo sada, bilo je još važnije te je odlučilo svu nadaljnu budućnost grčke umetnosti: grčka umetnost počela je figurirati grčki mythos. I sve, što je bila stvorila kao temelje u geometrizmu i što joj je nudio Orient, sdružilo se je u ovoj jednoj zadaći, u kojoj je brzo zauzeo — za duga stoleća — prvo mesto čovek kao najvažniji objekat umetničkog stvaranja, koje se je razvijalo korak za korakom od arhajičke tipičnosti do čim veće slobode u helenizmu. I tako vredi uvek za orientalne uplive u grčkoj umetnosti *Brunnov*[1] izrek u obliku analogije s alfabetom: „Grci su uzajmili alfabet od Feničana, ali nisu njime pisali feničanski, nego svoj jezik. Isto tako uzajmili su od svojih prednika umetnički alfabet, ali su uvek — u umetnosti, kao i u literaturi — govorili svoj jezik“. Orient dao je Grčkoj samo bogastvo vanjskih formalnih mogućnosti i Grčka je ovo bogastvo preuzela i upotrebila. Ali oblici, koje je njihovom pomoću stvarala, razvili su se samo iz grčkog duha.

Kako je bilo kod Veneta? Sa kojeg god bilo gledišta promatramo kulturne prilike u severnoj polovini Apeninskog poluotoka za vreme bronzanog i prvog železnog doba te kako god gledamo na doba villanovske kulture, — svakako je gotovo, da izvan Etrurije ne nalazimo ništa, što bi nuđalo temelje za razvoj, koji bi sa vremenom doveo do umetnosti naših situla. Među villanovskim radnjama naletimo ponajviše na već gore spomenutu geometričku dekoraciju keramičkih posuda preuzetu iz metalurgije, sastojeću se iz vrsta koncentričkih krugova i ptica, koja dovede po svoj prilici do geometričke dekoracije situla u Sv. Luciji te je sama također južnog izvora. Najstarija figurirana situla Benvenuti javi se na venetskom teritoriju zapravo bez prednika — i samo ako uzimamo u obzir mogućnost i verovatnost, da je ova toreutika došla do svojih motiva i tipova posredstvom Eturije,[2] — nama postaje jasno značenje groba Bernardini u Praeneste i groba Regulini-Galassi u Caere te obilice istočnih i grčkih posuda, koje su došle tamo na svetlo; njih datiranje siže natrag najviše u VIII. stol.,

[24] Die Kunst bei Homer. — Citat iz E. Gardner, Handbook of Greek Sculpture[2], p. 42.

[25] Petarzoni, Röm. Mitteil. 1909, p. 317 sq.

ali je verovatnije, da su iz VII. stoleća.[1] Da su pokušaji još starije plastike i plastike iz istog vremena kao situle, posve primitivni te ne stoje u nikakvoj pravoj vezi sa reliefima situla i ostalih bronzanih pločica, spomenuo sam već gore.

U tom kulturnom ambientu javi se dakle najedanput naša toreutika te nađe u njem samo jedan važan i nužan predmet: razvijenu kovinsku tehniku, koja je procvitala već tekom villanovskog doba. I dogodi se sasma nešto drugo nego u Grčkoj. Tamo su istočni elementi prelazili polagano u već sagrađeni okvir grčke tektonske dekoracije,[2] a razvoj išao je polagano dalje. Venetska toreutika pak preuzima životinjski friz i ornamentiku kao nešto, što je već potpuno gotovo, što ne treba više da se menja, te krasi njima svoje posude i bronzane pločice. Ali sve to se događa bez svakog pravog unutrašnjeg odnosa prema figuriranim motivima — te odtuda velika razlika između osnutka raznih spomenika. Dok se jedan dio radnja tesno drži čisto istočnih fantastičkih tvorova na pr. pokrivača iz Hallstatta, starije situle iz Este i pločica sa krilatim životinjskim bićima s Magdalenske gore, — drugi spomenici — kao na pr. osobito situla iz Vača — drže se tesnije motiva krotkih biljoždera, koje u svojim frizima tako rado upotrebljava grčka keramika. I ovde ima dakle nekakva izbira motiva, ali je ona puno manje slobodna nego u grčkoj umetnosti, jer se naime sve ove kompozicije ili grupacije motiva mogu reducirati na malen broj shema ili još bolje šablona, koja se upotrebljavaju čisto mehanički te zavisi njihov kvalitet jedino od veće ili manje spretnosti toreuta. Ali ima još nešto važnije: grčka umetnost sve te motive slobodno i poetički oživlja te ih ujedno konsekventno podređa tektonskome principu dekorativnosti. Grčki umetnik ima pred očima napre posudu kao celinu, onda — podređene toj celini — pojedine delove t. j. u našem slučaju mesta za frize i tek kasnije dekoracijske motive, koje opet raspoređa u ritmičkoj harmoniji, bilo da se služi iz Orienta preuzetom „heraldičkom“ simetrijom, bilo da razvršćuje pojedine motive u pravokutnim „metopama“ ili u jednakomernim vrstama sa ritmičkim presledcima. Venetska toreutika toga ne pozna; samo mestimice su se sačuvali ostatci heraldičnosti, koji su bili slučajno preuzeti. Razdelenje pojedinih friza po posudi pak nije podvrgnuto nikakvim tektonskim zakonima, sačuvao se je samo princip razdelenja u horizontalne zone. I tako životinjski frizi, koji su bili na grčkim posudama, na kojima su bile također figuralne kompozicije, ograničeni samo na manje važna, podređena mesta, poljubno se mešaju s ovim figuralnim frizima — na pr. na situli Benvenuti, da, još više: gde ima umetnik prazno mesto, napuni ga motivom, koji mu je baš pri ruci. Samo tako je na pr. moguće, da je došao u drugoj zoni situle iz Vača motiv rogatog ovna sa pticom na hrbtu u prizor rukoboraca; ova zadnja kompo-

[1] Helbig, Führer durch d. Samml. klass. Altert.[3] II. p. 259 sq. — Montelius, Civil. prim. en Italie, II. 364, 365. — Poulsen, Der Orient u. die frühgriech. Kunst, p. 36 sq.

[2] Gl. dve orientalizirajuće vaze iz muzeja u Kandiji kod Ducati, Storia di ceramica greca, p. 87. — Buschor, Griech. Vasenmalerei[2], p. 41.

zicija nije zapunila celog mesta — polovice zone — te je umetnik prazno mesto zamašio motivom ovna bez obzira na disproporcije između malenih čovečjih figura i velikog ovna.

Isto se ponavlja također u figuralnim frizima. Figure se rastežu ili krče s obzirom na mesto, na kojem stoje. Tako imaju na pr. konji u prvoj zoni situle iz Vača uopće mnogo dulje telo nego konj na koncu friza, gde je imao umetnik samo malo mesta na raspolaganje; da ne bi došla konjska figura u koliciju sa gvožđem, koji sklapa obe polovice bronzane ploče, dignuo je dapače konjev rep. Nešto slično se ponavlja također na pločici s Magdalenske gore, obrubljenoj s pletenim trakom (slika 3); konjska figura je neverovatno duga, a jer još uvek ne napunjuje mesta, je na levoj strani dodano još stablo sa pticom. Tako možemo eventualno tumačiti također figuru muškarca, okrenutog od centralnog prizora na bronzanoj pločici iz Vača (slika 2), — premda je u ovom slučaju moguće i drugo tumačenje: muškarac — neratnik beži od ratnog prizora.

Svakako je sigurno, da su istočno-grčki motivi životinjskog friza preuzeti bez unutrašnjeg shvaćanja te nisu motivirani u celokupnoj tektonici urešenog predmeta. Preuzeti su kao tuđi elementi, koji su zanimivi samo zbog svoje eksotičnosti. Umešali su se kao slučajna eksotična dekoracija te su se sačuvali kao nekakva romantika, kao uzajmljen poetički motiv u ambientu, čija celokupna duševnost imala je sasma drukčiji pravac te koji nije imao u sebi izrađenih uveta za strogu tektoniku svojih formalnih predstava.

Taj povev romantike poetičnosti nipošto se ne slaže s time, što se zrcali u figuralnim kompozicijama. O mythu, iz kojeg je crpala te je u njegovom formulisanju dozorevala grčka umetnost, ovde nema govora, — nema tragova o epskom poveličavanju vladaoca i bogova, koje je tvorilo predmetnu stranu staro-istočne umetnosti. Te ako izuzmemo prizor na pločici iz Vača — konjanički dvoboj —, prizore rukoborbe te nekoliko prizora na situli Benvenuti, ne nalazimo nikakve predmetne sličnosti između homerske umetnosti i naših situla; a i ova sličnost tako je minimalna, da uopće ne dolazi u obzir. — Za celu tu umetnost značilan je njen realizam. Zanimiva je već izbira predmetnih motiva. Apsolutna većina prizora uzeta je iz događaja kod — valjda kultnih — svečanosti: utakmice kola i konjanika, paradni dolazak vojništva, nastupanje svećenika i njihovih pomoćnika sa žrtvenim životinjama, rukoborbe sa suci a i gledaocima, svečane gozbe, dakle — mutatis mutandis — nekakva „panatenejska" svečanost u staroitalskom obliku. A ne samo to, realizam se ne ograničuje samo na sujet, nego su mu podvrgnute također forme. Gde je u okviru tehničke mogućnosti uopće bilo moguće, svuda su i potankosti dobro karakterizirane, na pr. na situli iz bolonjske Certose: različito su karakterizirana vojnička odelenja, lajici se razlikuju od svečenika,[1]) pažljivo je označena razlika u pokrivalima i — cum grano salis — naturalistička su kola i oprema konja; u svim primerima su razlike u odelu i mestimice - na pr. na pločici iz Vača — je umetnik, kao nigde u arhajičkoj grčkoj umetnosti, označio duge raspuštene lase i leteću konjsku grivu.

[1] V. Macchioro, Das Schachbrettmuster in der mittelländischen Kultur, Mannus IV. p. 376 sq.

Većina prizora se — kako smo kazali — slaže s time, što je poznato o staroitalskim kultnim svečanostima te je zato veoma verovatno, da imamo u ovim spomenicima samo „kopiju" većih kompozicija sa istim sujetima, izrađenih u drugom materijalu. Celu vrstu takvih motiva mogli bi smo nabrojiti među ostatcima slikarstva u etrurskim grobovima, a najzanimivija je u toj vezi van sumnje *sedia Corsini,*[1] koja je doduše mnogo kasnijeg vremena, ali pokazuje iste motive u rimskom obliku; da je u takvoj ili drukčijoj vezi sa umetnošću situla, pokazuju osobito odela na pojedinim figurama.[2]

„Realizam" treba kod ove umetnosti naravno shvaćati samo u najširem značenju. Realistički su za pravo samo motivi te nekoji detajli služeći u pobližu karakterizaciju, ali time se realizam također već i svršava. Da je bilo realističko hotenje, koje je stvorilo ove radnje, je jasno, ali je nedostajalo unutrašnjih duševnih i vanjskih tehničkih snaga. Ova se je umetnost previše oslanjala na uzajmljene forme, kojih se je tesno držala te nije našla nikakvog vlastitog unutrašnjeg odnosa prema njima. I zato morala je sa vremenom mesto napretka nastupiti dekadenca: imitiranje, koje se je u početcima služilo istočno-grčkim ili etrurskim uzorima te ih je još i razumelo, prelazilo je u ruke, koje prvih uzora nisu više shvaćale — te je zbog toga jasno, da je morala ova umetnost, izolovana sredi ambienta, iz kojeg se nije bila razvila, napokon propasti, bez da bi značila početnu fazu novog razvoja. Ova umetnost nije imala svog vlastitog arhajizma, njeni početci bili su zajedno također već i njen procvat i manirizam.

Brunn[3] je video u toj umetnosti najlepše primere za ilustraciju kompozicija Ahilovog štita, što je izlazilo iz toga, da je ove situle previsoko ocenivao te se nije obazirao na štitovu tehniku. Danas bilo bi tako mišljenje još manje opravdano, jer znamo, da su situle mnogo mlađe, nego se je nekad mislilo, i jer znamo, da njihova dekoracija nije izraz duševnosti, koja je u srodstvu sa duševnošću grčkog arhajizma te se je sačuvala na severu balkanskog poluotoka, nego možemo prosledíti njen put iz Orienta preko Grčke i Etrurije do tvornica venetskih toreuta. Ta umetnost je dakle samo jedan od onih valova južnog duha, koji su se širili na sever; taj val se je zaustavio te se — posušio.

Više nego na homersku umetnost navađa venetska toreutika misli na nešto drugo. Čini mi se, kao da se u realizmu njenih figuralnih kompozicija jedva vidno naznačuju konture onog realizma, koji je mnogo kasnije

[1] Monum. dell' Inst. XI, 9. — Reinach, Répertoire de reliefs III, p. 224.

[2] Benndorf, M. A. G. W. XIV, p. (44).

[3] Griech. Kunstgeschichte I. p. 81 sq.

i na drugom mestu u Italiji stvorio rimski historički relief. Ali na ovoj slutnji nije dozvoljeno graditi hipoteza, — jer nema mosta — spomenika, koji bi vezao bregove ovih vremena.

A. Riegl je u svojoj raspravi o čašama iz Vafija[1] zastupao mišljenje, da je umetnost ovih dvaju čaša nekakav anahronizam ili bolje: da znači grčki geometrički stil, koji sledi mikenskoj umetnosti, dekadencu, koja se vraća orientalizmu. Danas znamo, da to nije tako; znamo, da je predgrčko kretsko-mikenska umetnost u sebi zaokružen razvoj te da je grčki geometrizam početak nešto novoga, izvirajućeg iz posve drugih kali, koje nisu orientalne. I upravo taj geometrizam stoprv stvori principe, važne za celu buduću grčku umetnost. — Ali sa mnogo većim pravom bismo smeli imenovati anahronizam umetnost, koja se zrcali na pr. u situli iz Vača. Bez unutrašnje veze sa narodom, u kojem se javi, bez veze sa njegovim umetničkim tradicijama je ta umetnost; javi se već sasma zrela — kao Atena iz Zeusove glave — te donese sobom bogastvo tuđih forma, kojih narod ne može shvatiti i savladati. A gde se počinje njima služiti te njihovom pomoću kazati također nešto svoje, promeni se mu i to u šablonu.

U umetničkom razvoju jednog kulturnog kruga nema anahronizma. Anahronizmi javljaju se samo tamo, gde se neočekivano sdruže elementi dvaju kultura različite razvojne visine. I kao zrcalo rezultata ovog mešanja i prelaza ovi su anahronizmi vanredne važnosti. I u tome leži također sva važnost situle iz Vača kao primera venetske toreutike.

---

[1] Die Kunstgeschichtliche Stellung der Becher von Vaphio. Österr. Jahreshefte 1906. p. 1 sq.

Српска плаштаница монахиње Јефимије у манастиру Путни (Буковина)

Д. Лазар Мирковић, Београд

Таб. V.

Плаштаницама је некада у византијској и српској црквеној уметности посвећивана нарочита пажња и у њих је уношен дубок осећај побожности и туге према страдању Господа Исуса Христа, и сва лепота и лирика богослужбених песама великог петка и велике суботе из посног триода. Данас је ова врста црквеног уметничког веза ишчезла из богослужбене употребе заједно са својим старим символичким значењем и литургичком употребом, те данас имамо у литургичкој употреби плаштаницу само у неке одређене дане у години, и већином немају онако високе уметничке вредности као старе плаштанице. Од старих плаштаница сачуван је мали број, јер су пропале, свакако због трошности материје, пошто свила и вез нису за столећа, као камен, злато и сребро. Зато су нам од веће важности и драгоценије оне неколике плаштанице што се сачуваше, које нам сведоче о лепоти многих пропалих плаштаница.

Међу најстаријим византијским и српским плаштаницама како по старини тако и по лепоти заузима видно место плаштаница монахиње Јефимије у манастиру Путни у Буковини. По старини, држим, спада међу најстарије плаштанице, јер колико ми је познато, само су плаштаница Андроника Палеолога у Охридској цркви Св. Климента[1]), и можда она у цркви Богоматере Панагуди у Солуну[2]) старије од плаштанице монахиње Јефимије. Хиландарска плаштаница је из истог времена из ког и Јефимијина, и у свему уступа Јефимијиној плаштаници.[3]) Све остале плаштанице су, колико знам, из истог времена, и већином млађе. А и по лепоти, изради, композицији, изразу бола над мртвим Исусом, верном изразу византијске поезије у везу, спада ова плаштаница међу најбоље радове старих плаштаница.

---

[1]) Н. П. Кондаковъ, Памятники христіанскаго искусства на Аѳонѣ, 263—64 Исти, Македонія 243—245, таблица IV.

[2]) Н. П. Кондаковъ, Памятники.., 266. Македонія, 138—142.

[3]) Исти, Памятники... 266—267. табл. XLIII.

Плаштаница (σινδών) је платно, у које је при погребу Исуса Христа Јосиф из Ариматеје узевши тело Спаситељево обавио га плаштаницом чистом (Мат. 27, 59; Марко 15, 46; Лук. 23, 53; Јов. 19, 40). Пошто часни престо цркве код свију тумача богослужења једногласно означава гроб Господњи, то је плаштаница врло рано постала припадност часног престола, у чијој символици је почетак историје плаштанице. Ову стару плаштаницу, припадност часног престола при свакој евхаристији, треба разликовати од плаштанице која се данас износи на велики петак, односно велику суботу, која се са својим обредом јавља иза XVI. столећа и која је каснији развитак првобитне плаштанице, припадности часног престола при свакој евхаристији. Најстарију сведоџбу о старој плаштаници као припадности часнога престола при свакој литургији имамо у св. Исидора Пелусијота († око 440), који каже: „чиста плаштаница (σινδών) која се простире ради приношења божанских дарова, јесте служење Јосифа Ариматејског. Као што је он, обвивши тело Господње плаштаницом (Мат. 57, 59) предао га гробу, из кога је за цео наш рад као плод стечено васкрсење, тако ми, освећујући на плаштаници хлеб предложења, налазимо, без сумње, тело Христово, које нам даје исту вечност, коју је даровао после васкрса из мртвих, Спаситељ Исус погребен од Јосифа."[1]) Одавде видимо, да је плаштаница била горњи покров часнога престола, и да е томе покрову давано значење плаштанице. Како је изгледала та плаштаница (σινδών) не знамо да кажемо, само можемо претпоставити јда на њој није била никаква слика, јер се у оно време још нису метале слике на црквене одежде и принадлежности, а и Исидор Пелусијот назива ову плаштаницу са часног престола: чиста плаштаница — ἡ καταρὰ σινδών.

У таком виду и са таким значењем постојала је плаштаница од V. столећа па надаље, само је ускоро добила име εἰλητόν — илитон, јер се плаштаница (σινδών) савијала и одвијала (εἰλέω савијам). Први пут сретамо εἰλητόν у тумачењу литургије Јована Посника, где читамо: „илитон се простире по божанственом престолу, по нашем мишљењу као слика плаштанице, којом је било обавијено тело Господње од Јосифа и Никодима."[2]) У тумачењу литургије које се нетачно приписује патријарху цариградском Герману († 733) каже се то исто о илитону: „илитон значи плаштаницу, којом је било обавијено (ᾗ ἐνειλίχθη) са крста скинуто и у гроб положено тело Христово."[3]) Према

[1]) Lib. I. epist. 123: „ἡ καταρὰ σινδὼν ἡ ὑφαπλουμένη τῇ τῶν θείων Δώρων, διακονία ἡ τοῦ Ἀριμαθέως ἐστὶν Ἰωσήφ". Du Cange, Glossarium ad scriptores mediae et infimae graecitatis, Vratislaviae 1891. col. 32. под ἀήρ.

[2]) Види Н. Θ. Красносельцевъ, Свѣдѣнія о нѣкоторыхъ литургическихъ рукописяхъ, стр. 309—310.

[3]) Du Cange, Glossarium.., col. 353: „τὸ εἰλητὸν σημαίνει τὴν σινδόνα ἐν ᾗ ἐνειλίχθη τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ ἐκ τοῦ σταυροῦ καταβὰν, καὶ ἐν τῷ μνημείῳ τεθέν".

овоме илитон је било завијено платно на коме се свршавала тајна евхаристије[1]), и пред почетком евхаристије развијао се и постављан је поврх часне трапезе. У тумачењу литургије које се приписује јерусалимском патријарху Софронију († 638) читамо, да „ђакони развијају илитон, слично Јосифу и Никодиму, када су хтели погрепсти самога Господа."[2])

Према томе илитон је први облик богослужбене плаштанице, са символичким значењем плаштанице при погребу Спаситељеву, а са овом употребом при богослужењу. Са овим символичким значењем и са овом литургичком употребом остао је илитон столећима на престолу. Илитон се сачувао до данас у свом простом и једноставном облику на часном престолу, само је у току времена изгубио своје првобитно символичко значење, тако да у време знаменитог византијског литургичара Симеона Солунског († 1429) илитон значи „сударˮ (σουδάριον, платно у које је увијана глава умрлога), којим је била увијена глава погребеног Спаситеља[3]), и који се спомиње у Јеванђељу (Јов. 20, 6—7), наиме како су га апостоли Петар и Јован видели после васкрсења у гробу поред хаљина „ѡсо́бь сви́тъ на є҆ди́нѣмъ мѣстѣ". Симеон Солунски не назива илитон плаштаницом, но плаштаницом назива ваздух (ἀήρ), трећи највећи покров на литургији изнад путира и дискоса, што се њиме обавија (περιφέρει) умрли и миром помазани Исус.[4])

Од Симеона Солунског, дакле, историја плаштанице прелази у историју ваздуха, који има значење плаштанице при погребу Спаситељеву,[5]) а илитон означава споредне погребне пелене. До Симеона Солунског већ се развило ово значење ваздуха као плаштанице, јер имамо сачуване ове плаштанице до њега. Ваздух је добио значење плаштанице отуда, што по тумачењу литургичара (н. пр. Германа[6]) велики вход на литургији значи полазак Исуса Христа на страдања, на жртву, а престо после входа значи погреб и гроб Христов, када је Јосиф узео тело Христово са коста, обавио га чистом плаштаницом, помазао га ароматима и миром,и

[1]) Du Cange, Glossarium... col. 253. каже да је εἰλητόν „corporale, linteum cui nullo interjecto discus et calix superponuntur, sic dictum ἀπὸ τοῦ ἐνειλιχθῆναι, a Christi corpore involvendo".

[2]) Писанія т. I. стр. 286.

[3]) Symeonis Thess., Responsa ad Gabrielem Pentapolitanum 22, Migne, P. G. T. 155, col. 873: „τὸ σουδάριον εἰκονίζει τὸ ἐν τῇ ἁγίᾳ τραπέζῃ εἰλητόν".

[4]) De sacra liturgia, cap. 96.: „τὸν ἀέρα θεὶς ὁ ἱερεὺς θυμιάσας, ὅς δὴ καὶ τὸ στερέωμα ἐν ᾧ ὁ ἀστὴρ, καὶ τὴν σινδόνα σημαίνει, διὰ τοῦτο γὰρ καὶ ἐσμυρνιμένον νεκρὸν πολλάκις περιφέρει τὸν Ἰησοῦν καὶ ἐπιτάφιος λέγεται". Migne, P. g. T. 155, col. 288.

[5]) По Симеону Солунском не само да ваздух означава плаштаницу, но и прва бела одећа престола: „Полаже се срачица (κατασάρκα) која знаменује плаштаницу на умртвљеном ради нас божанском телу". De sacro templo, cap. 112. Migne, P. g. T. 155. col. 317.

[6]) Н. Θ. Красносельцевъ, Свѣдѣнія о нѣкоторыхъ литургическихъ ркп., 356.

положио га у новом у камену усеченом гробу. На ваздух се према томе почео сликати наг мртав Спаситељ, или скидање Исуса Христа са крста, и томе слично. Ваздух се носио на великом входу и назива се плаштаницом, и на њему је био приказан мртав наг Исус Христос, о чему имамо и писмене потврде[1]) и на сликама великога входа, које се зову ἡ θεία λειτουργία, на којима анђели носе на глави плаштаницу, на којој је насликан умрли Исус Христос. Оваки ваздух плаштаница је и плаштаница монахиње Јефимије, јер је из времена нешто до или баш из времена Симеона Солунског, и служила је као ваздух при великом входу, који се са великом свечаношћу вршио у катедралним црквама и великим манастирима, и од кога су се сачувале многе слике у нашим старим задужбинама у олтарској апсиди.

То је, у главном, историја плаштанице до краја XIV. и почетка XV. столећа.

Данашња плаштаница на богослужењу, која се износи на велики петак при појању песме „Тебѐ ѿдѣющагосѧ свѣтомъ...“ (по типику износи се на велику суботу на јутрењу), зове се платно са сликом полагања Исуса Христа у гроб, и ова плаштаница је одређена само за ове дане на богослужењу, и стоји на часном престолу од Ускрса до Спасовдана. Иначе, у друго време се ова плаштаница не употребљава на богослужењу, но стоји у ризници или скевофилакиону. Ова плаштаница је даљи развитак првобитне плаштанице у њезиној историји, и обред овог изношења плаштанице развио се касније, у времену иза Симеона Солунског, јер богослужбене књиге XII.—XIV. столећа ништа не говоре о износу плаштанице у ове дане, и свакако је овај обред изношења плаштанице у споменуте дане постао у Јерусалиму. Од XIV. столећа имамо спомена, да се при входу за време великог славословља на велику суботу носила ваздух-плаштаница, а од XVI. столећа видимо довољно развијен обред изношења плаштанице. Од XVII. столећа имамо подробне описе изношења плаштанице у саборним црквама и манастирима на вечерњу великога петка, док опћи устави XV и XVI. столећа ништа не говоре о изношењу плаштанице. У првом штампаном уставу 1610. године говори се о износу ваздуха на велику суботу, о чему се говори и у штампаним руским типицима 1641. и 1651. године, а у коначној редакцији типика од патријарха Адријана 1695. године одређено је да се плаштаница износи на јутрењу велике суботе из олтара с јеванђелијем, после великог славословља. Целивање плаштанице бива после отпуста јутрења. Тако је и у данашњем типику рускословенске редакције. О износу плаштанице на велики петак за време појања песме „Тебѐ ѿдѣющагосѧ свѣтомъ...“ као што ми чинимо, ћуте

[1]) Види н. пр. Symeon. Thess., De divino templo, cap. 76.: „οἱ ἐπὶ τῆς κεφαλῆς τὸ ἱερὸν κατέχοντες ἔπιπλον, ὁ γυμνὸν ἔχει καὶ νεκρὸν εἰκονισμένον τὸν Ἰησοῦν“. Migne, P. g. T. 155. col. 728. Сравни Du Cange, Glossarium..., col. 33. речи Димитрија Гемиста: „ὄπισθεν δε πάντων οἱ κρατοῦντες ἐπὶ κεφαλῆς τὸν Ἀέρα διακόνοι...“

и типик и триод. Но о овом изношењу плаштанице на велики петак опширно говори грчки устав XIX столећа, који описује патријарашку службу.

Сви стари чинови литургије говоре о развијању илитона на литургији, па тако и данашњи грчки чин литургије у евхологију, док у литургијама руских богослужбених књига нема спомена о илитону, но само о развијању антиминса. Антиминс се јавио на престолу после илитона, и у свом садањем облику метнут је у илитон, потиснуо је илитон на другостепено место, узео је његово символичко значење, и данас антиминс са сликом полагања Исуса Христа у гроб означава плаштаницу, иако нема историјског права на то, на њега се међу часни дари на литургији, а илитон је обично платно без слике, са символичким значењем судара. На антиминсима XII—XVII столећа био је насликан само крст, а од друге половине XVIII столећа слика се на антиминсу полагање тела Спаситељева у гроб, т. ј. слика са ваздуха плаштанице.[1])

Плаштаница монахиње Јефимије је данас у ризници манастира Путне у Буковини. До сада није била поближе позната. Споменуо је и укратко описао Н. П. Кондаковъ у своме делу Памятники христіанскаго искусства на Аѳонѣ (стр. 265—266), без записа на њој и без репродукције, која до сада није никако објављена. Затим је укратко говорио о њој професор Универзитета у Јашу О. Tafrali,[2]) где је уз кратак опис, колико ми је познато, први пут објављен грчки запис са ове плаштанице, без његова разјашњења.[3]) Г. Тафрали мисли да је овај запис био непознат до његова издања, но он је био међутим познат још Илариону Руварцу, који је у једном свом писму Г. Д-р Јовану Радонићу овако писао: „Мучио сам се ових дана с једним грчким написом на плаштаници, у ком се спомиње српска ћесарица Јефимија и њена ћи српска василиса Евпраксија“.[4])

У својој расправи „Монахиња Јефимија“[5]) дотакао сам се и ове плаштанице, али нисам могао ништа поближе рећи о њој, јер нисам имао ни записа са ње, ни њезине фотографије. Када сам добио запис са плаштанице, ја сам га објавио и покушао разјаснити.[6] Најпосле, после дугог тражења и писања на све стране у Румунију, захваљујући труду и доброти Г. Тафралија, добио сам фотографију ове плашта-

[1]) Ово је кратка историја плаштанице. Опширније о овоме види добру расправу Владимиръ Троицкій, Исторія плащаницы, Богословскій Вѣстникъ, 1912. I. Томъ, 362—393, 505—530.

[2]) Le trésor byzantin et roumain du Monastère de Poutna. Extraits des Comptes rendus des séances de l' Académie des Inscriptions et Belles—Lettres. Paris, 1924. p. 365—372.

[3]) Г. Н. Јорга писао ми је у једном писму да је и сам писао о овој плаштаници, али се не сећа где. Да ли је Г. Јорга овде објавио запис, није ми познато.

[4]) Јован Радонић, О Илариону Руварцу, Летопис М. С., књ. 245. стр. 64.

[5]) Ср. Карловци 1921. стр. 31—33.

[6]) Гласник срп. прав. патријаршије. Год. V (1924), бр. 14. (15. јулија) стр. 214—216

нице, чему се веома радујем, што тако могу да надопуним своју расправу „Монахиња Јефимија“ и допринесем, да некадања деспотица монахиња Јефимија изиђе још у лепшој светлости као побожна и славна везиља.

Плаштаница је израђена на свили. По среди плаштанице лежи мртав наг Спаситељ, затворених очију, дуге косе, која пада на рамена. На лицу Спаситељеву изражен је бол. Око главе Спаситељеве је нимб и крст у нимбу, који је украшен у сваком зраку са пет драгих каменова, који су данас испали. Спаситељ је скрстио руке на прсима, и на рукама и на ногама види се траг клинова, којима је био прикован за крст. Испод прсију виде се са сваке стране по три ребра, а с десне стране испод другог ребра је прободено место, где је војник при распећу пробо Спаситеља копљем. На трбуху је изведена мускулатура. Преко средине тела Спаситељ има застирач. Спаситељ је приказан на плаштаници како лежи, али нема испод себе ни одра, ни плаштанице, и лежи посред плаштанице, без ознаке на чему лежи. Изнад главе код Спаситеља пише између звезда ІС ХС.

Изнад Спаситеља, на горњој страни плаштанице приказани су шест анђела. Два анђела у углу обучени су као ђакони, у стихар са орарем на левом рамену, имају раширена крила, у коси имају врпце, а у рукама држе округле рипиде, на којима је веома ситним бисерним зрнима израђена три пута реч: АГІОС. Оба анђела стоје симетрично један према другоме и гледају у Спаситеља клањајући се према њему. Рипида анђела у десном углу је испала, и на томе је месту свила плаштанице испала и подерана. Ова два анђела су већа од остала четири анђела горње половине плаштанице, који припадају небу и лете по небу, а прва два су као на земљи поред мртвог Спаситеља. Остала четири анђела горње половине плаштанице приказана су како лете у небесним сферама, ноге им се не виде, два средња слећу с небеских висина и држе у рукама убрусе и плачу, гледајући на мртвог Спаситеља. Два анђела до њих лете, ноге им се не виде, раширили су руке у гесту чуђења, а главе су јако наслонили на једну страну и такође удивљено гледају на Спаситеља. Свих ових шест анђела постављени су симетрично, и имају све два и два истоветне покрете у најстрожијој симетрији. Испод анђела, одмах до Спаситеља је први молитвени део записа.

Испод Спаситеља на доњем делу плаштанице имамо опет шест анђела, који су између себе такође симетрично постављени све два и два, а свих шест су симетрично постављени према шесторици горњих анђела. Два анђела у углу доле клече као и она два горња анђела, држе рипиде исто као и они, обучени су као и они, и имају исти положај. Два средња анђела лете, ноге им се не виде, гледају удивљено Спаситеља и бију се од бола песницама у прса. Два анђела до њих

такође лете, приклонили су главе, једну руку су дигли високо као песницу и бију се њоме у прса, а другом изражавају чуђење.

Спаситељ и анђели израђени су свилом и златном жицом, анђели имају нимбе око главе и врпце у коси. Четири анђела у углу приказана су као ђакони у стихарима, орарима и с рипидама, а осталих осам анђела што лете не. Лица анђела су веома лепа, изражавају озбиљност, бол, чуђење, њихови покрети су живи, они лете, они се клањају, и оживљавају потпуно оно што треба да прикажу. У њихову положају и покретима је најстрожија симетрија, што даје целини плаштанице хармонију и јединство.

Испод анђела на доњем делу плаштанице је други посветни део записа.

На целом празном пољу плаштанице између анђела и Спаситеља по свили израђене су звезде, од којих су неке израђене сребрном жицом. Звезде приказују небеске сфере око анђела, који лете.

Око плаштанице иде велелепан руб, у коме су у мањим и већим кружним преплетима наизменце грчки крстови (у већим круговима) и звезде (у мањим круговима). Изнад звездица а између кругова са крстовима су орнаменти. У круговима сваког угла плаштанице је по један шестокрилати серафим.

Запис на плаштаници гласи:

+ ΞЄΝΟΝΒΛ[1]ЄΠΩΝΘЄΑ|ΜΑΔΗΜΟЄ[2]ΑΓΓЄΛ[1]ΩΝΑΙΝΟΝΞЄΝΟΝΚЄΚΡΑΓЄΝΩΘΥΛΟΓЄ

+ ΜΝΗСΘΗΤΟΙΚЄΤΑСΨΥΧΑСΤΩΝΔΟΥΛΩΝСΟΥ.ΚΑΙСΑ'ΡΙ|СΙССЄΡΒΙΑСЄΦΗΜΙΑС-ΜΟΝΑΧΗСΥΝΘΥΓΑΤΡΙΒΑСΙΛЄΙСΗС,СЄΡΒΙΑСЄΥΠΡΑΞΙΑСΜΟΝΑΧΗ.

т. ј. + Ξένον βλέπων θέα|μα δῆμος ἀγγέλων αἶνον ξένον κέκραγεν, ὦ θ(εο)ῦ λόγε.[3]

+ Μνήσθητοι, κ(ύρι)ε, τὰς ψυχὰς τῶν δούλων σου καισαρί|σις Σερβίας Ἐφημίας μοναχῆς σὺν θυγατρὶ βασιλείσις Σερβίας Εὐπραξίας μοναχῆς.

Српски превод: + „Збор анђелâ гледајући чудан (необичан) призор, повика чудну хвалу: О слово Божје! Помени Господе душе слушкиња својих кесарице српске Јефимије монахиње са кћерју царице српске Евпраксије монахиње“.

Овај запис је веома занимљив и у првој и у другој својој половини. Прво зато што из ово неколико речи можемо да докучимо тачно до најмањих ситница шта приказује плаштаница, што из ово неколико речи сазнајемо чиме су се везиље носиле док су пред собом имале још празну и чисту разапету свилу, и шта је водило њихову руку у везу, шта их је надахњивало да овако лепу плаштаницу извезу, а друга половина је интересантна зато, што нам казује до сада незнана и непозната лица из српске прошлости.

---

[1] Место Λ.

[2] Место С.

[3] Г. Тафрали је, држим, нетачно прочитао: „κέκραγε ἠῶ (pour υἱῷ) θ(εο)ῦ λόγῳ“ јер у целом запису долази И као ν(N), те оно припада речи κέκραγεν.

Прва половина записа: „ξένον βλέπων θέαμα...“ узета је из црквене византијске појезије великога петка и велике суботе. Још у иконографији катакомби видимо тесну везу између црквених молитава и песама, и поједине слике у катакомбама су илустровање појединих молби из старих хришћанских молитава. Тако је и надаље остало у иконографији. Византијска појезија давала је надахнуће иконографу и њоме ношен уз Св. Писмо, стварао је он своја уметничка дела, тако да се много шта у иконографији може потпуно разумети тек кроз црквену појезију. Па и ову плаштаницу можемо потпуно разумети и схватити њезину лепоту кроз црквену појезију, на коју нас упућују ово неколико речи: Ξένον βλέπων θέαμα δῆμος ἀγγέλων αἶνον ξένον κέκραγεν ὦ θεοῦ λόγε.

Ове речи су узете из статија и других песама велике суботе. Статије су најлепше цвеће из црквене појезије, у њима плаче Мати Божја и тужи за Сином, у њима туже анђели, људи и сва природа над умрлим Спаситељем у дугој тужбалици. Ове речи из статија и црквених песама давале су везиљи надахнућа при раду:

Ὦ φρικτὸν καὶ ξένον θέαμα, Θεοῦ Λόγε! πῶς γῆ σε συγκαλύπτει;

О ужасног и необичног призора Слово Божје! Како те земља покрива? (III. статија, стих 171).

Τῶν Ἀγγέλων ὁ δῆμος κατεπλάγη ὁρῶν σε, ἐν νεκροῖς λογισθέντα...

Збор анђела престраши се гледајући те урачуната у мртве... (I васкрсни тропар, на јутрењу велике суботе).

Из ових речи црквених песама узете су горње речи записа на плаштаници. Запис нас упућује на статије и остале црквене песме велике суботе, међу којима налазимо још неке, које разјашњују и тумаче плаштаницу и призор на њој, а то су:

Οὐράνιαι Δυνάμεις, ἐξέστησαν τῷ φόβῳ, νεκρόν σε καθορῶσαι.

Небесне силе (анђели) ужаснуше се страхом гледајући те мртва, (III. статија, стих 170).

Ἀπορεῖ καὶ φύσις, νοερὰ καὶ πληθὺς ἡ ἀσώματος, Χριστὲ, τὸ μυστήριον, τῆς ἀφράστου καὶ ἀῤῥήτου σου ταφῆς.

Не разуме ни умна природа, ни бестелесна множина (анђели), Христе, тајну неисказаног и тајанственог твог погреба. (I статија, стих 12).

Ἐξέστησαν χοροὶ τῶν Ἀγγέλων ὁρῶντες τὸν ἐν τοῖς τοῦ Πατρὸς καθεζόμενον κόλποις, πῶς τάφῳ κατατίθεται, ὡς νεκρὸς ὁ ἀθάνατος· ὃν τὰ τάγματα, τὰ τῶν Ἀγγέλων κυκλοῦσι· καὶ δοξάζουσι, σὺν τοῖς νεκροῖς ἐν τῷ Ἅδῃ, ὡς κτίστην καὶ κύριον.

Ужаснуше се хорови анђела, гледајући онога који је у недрима Оца, како се полаже у гроб, као мртав, онај који је бесмртан. Њега окружују анђеоске чете, и славе с мртвима у аду, као створитеља и Господа. (Слава сједална на јутрењу велике суботе).

Ἄνω σε ἐν θρόνῳ, καὶ κάτω ἐν τάφῳ τὰ ὑπερκόσμια, καὶ ὑποχθόνια, κατανοοῦντα Σωτήρ μου, ἐδονεῖτο τῇ νεκρώσει σου· ὑπὲρ νοῦν ὠράθης γὰρ, νεκρὸς ζωαρχικώτατος.

Гледајући Те, Спаситељу мој, надземаљске и подземаљске (силе) горе на престолу, и доле у гробу, потресоше се (кретаху се тамо и амо) твојим умртвљењем; јер си изнад разума виђен мртав, началник живота. (II. тропар прве песме канона на јутрењу велике суботе).

Ове речи надахњиваху славне везиље и монахиње, оне су давале сиже за плаштаницу и водиле их у њихову раду. Као што видимо, из богослужбених песама велике суботе, из статија и васкрсних тропара велике суботе, узет је први молитвени део записа, а наведени текстови су садржина и разјашњење плаштанице.

Небесне силе, анђели, дрхћу од страха и ужаса, гледајући Исуса Христа, који је у недрима Бога Оца и створитељ света, мртва. То је и за њих страшан и необичан призор (ξένον θέαμα), и у страху и ужасу кличу: О слово Божје! Они окружују Спаситеља мртва и славе га: АГIОС, АГIОС, АГIОС, узнемирено лете по звезданом небу, од ужаса и страха дрхћу и крећу се тамо и амо (анђели приклоњене главе). Ово све имамо приказано на плаштаници монахиње Јефимије, и то уметнички везом, на коме је уметничка појезија узвишених речи нашла свој адекватан израз у свили, златној и сребрној жици. и то тако лепо, живо и уметнички, да ова плаштаница монахиње Јефимије по својој лепоти спада међу јединствене уметничке старине не само српске, него и византијске уметности ове врсте.

Кесарица српска Јефимија монахиња, држим, није нико други до монахиња Јефимија, удова деспота Јована Угљеше, брата краља Вукашина. Истина она би требала да се као деспотица зове δέσποινα, а не кесарица, а кесарица се зове свакако зато, што јој је отац био кесар Воихна, а муж јој је такође био прво кесар, па потом деспот. Дакле уз покров кнезу Лазару и уз хиландарску завесу радила је монахиња Јефимија и ову велелепну плаштаницу манастира Путне. У овом мишљењу, т. ј. да је монахиња Јефимија жена деспота Угљеше радила ову плаштаницу, а не каква друга кесарица Јефимија, за коју у осталом ни не знамо, утврђује нас и то, што је монахиња Јефимија жена Угљешина, као што је већ познато, била славна везиља, а ова плаштаница у манастиру Путни није обичан вез и обичан ручни рад, но уметнички, и учени археолог Н. П. Кондаковъ назива је „великолѣпная плащаница“, а за другу какву кесарицу Јефимију везиљу не знамо никако. Даље, имамо неке сличности и истоветности на покрову за ћивот кнеза Лазара и на хиландарској завеси са овом плаштаницом у Путни. Слова на покрову за ћивот кнеза Лазара цртана су и рађена истоветно златном жицом, као и слова записа на плаштаници манастира Путне, а крст у нимбу Спаситељеву на плаштаници са пет драгих каменова у сваком зраку крста истоветан је са крстом у нимбу

Спаситељеву на хиландарској завеси, на којој такође у истом цртежу имамо драго камење у зрацима крста, и најпосле нимбови на завеси и плаштаници рађени су истоветно везом у цик-цак линијама.

Но ову плаштаницу није радила сама монахиња Јефимија, но и кћи царице српске Евпраксије монахиње, за коју ми никако не знамо, јер не знамо ни за какву српску царицу која се као монахиња звала Евпраксија, а још мање онда знамо за њезину кћер.

Када се И. Руварац мучио овим записом, и када није о њему ништа писао ни написао, то га свакако није ни решио. А када га И. Руварац није решио, који је у своје доба то најбоље могао учинити, то значи, да су српска царица монахиња Евпраксија и њезина кћи потпуно непознате личности из српске историје, ако запис тачно каже и ако у њему самом нема какве нетачности и погрешке. Ако су речи: „σὺν θυγατρὶ βασιλίσις Σερβίας Εὐπραξίας μοναχῆς“ тачне, то оне у српском кажу: *„са кћерју царице српске Евпраксије монахиње“*, т. ј. ову је плаштаницу уз Јефимију радила кћи српске царице, која се царица као монахиња звала Евпраксија, а не казује се овде у запису, како се звала та кћи српске царице Евпраксије. Ми не знамо ни за какву српску царицу која се као монахиња звала Евпраксија. Знамо за четири српске царице у време Јефимије монахиње, жене Угљешине:

1.) *Јелена,* жена цара Стефана Душана, као удова и монахиња Јелисавета; 2.) *Томаида,* жена цара Симеона (Синише) полубрата Душанова; 3.) *Ана,* жена цара Уроша; 4.) *Јевдоксија(?)*[1] жена бугарског цара Шишмана († јулија 1393.), кћи кнеза Лазара и кнегиње Милице. Царица Јелена знамо да је имала само једног сина цара Уроша, а не знамо да је имала осим њега и кћери. Она се као монахиња звала Јелисавета, а не Евпраксија. О деци царице Ане, жене цара Уроша, не знамо уопће ништа, т. ј. не знамо ни да ли је имала уопће деце, као што не знамо ни да ли се после смрти свога мужа замонашила. Кћи Томаидина и цара Симеона полубрата Душанова Марија († 1393)[2] тешко да долази овде у обзир. И она се звала „царица — βασιλίσσα“ Марија[3], двапут се удавала, али не знамо да је била монахиња. Јевдоксија(?) жена Шишманова, а кћи кнегиње Милице, није имала женске деце, а она и није била „βασίλισσα Σερβίας“. Ако дакле у споменутим речима записа „σὺν θυγατρὶ...“ нема никакве погрешке и ако је тачан, и ако је у њему реч βασίλισσα узета у свом строгом и ужем значењу, то нам он казује за једну непознату српску царицу, која се звала као монахиња Евпраксија, и која је имала једну кћер, којој не знамо име и која је са монахињом Јефимијом радила ову плаштаницу манастира Путне. Историја Српског Народа, за сада, не зна за њих

---

[1] Види Др. А. Ивић, Родословне таблице, бр. 5.

[2] Ibid. табл. бр. 2. Немањићи II.

[3] Јиречек, Историја Срба, I, 402.

Претпоставивши, сада, да споменуте речи из записа: „σὺν θυγατρὶ...“ нису тачно написане, можда би се могле овако разумети: *„са кћерју царице српске* (чије се име не спомиње) *Евпраксијом монахињом“*, т. ј. ову је плаштаницу уз Јефимију радила монахиња Евпраксија, кћи једне српске царице, чије се име не спомиње. За овакву интерпретацију ових речи говори и то, што има више смисла да се каже име Јефимијине сараднице, но име матере ове сараднице.

Ово истина није тачан превод грчких речи из натписа, јер би онда у грчком требало да стоји: „σὺν θυγατρὶ βασιλίσις Σερβίας Εὐπραξίᾳ μοναχῇ“, а тако не стоји. Могуће је да су речи: „καισαρίσις Σερβίας Ἐφημίας μοναχῆς“ повукле за собом „βασιλίσις Σερβίας Εὐπραξίας μοναχῆς“ и поред σύν са дативом.

Ова претпоставка могла би се сложити са историјским подацима, само онда се реч βασίλισσα не сме узети у свом ужем и правом значењу, но у ширем, тако да би се под њоме могла разумети н. пр. и кнегиња Милица, као што се н. пр. и деспот Угљеша пише са пуним титулама царског достојанства (βασιλεία μου). Ако је ово све могуће, онда би према историјским подацима које знамо најбоље доликовало да се под βασίλισσα Σερβίας има разумети кнегиња Милица, и да је она имала једну кћер, која се као монахиња звала Евпраксија (а једној од Миличиних кћери и онако не знамо име), и која је врло лако могла бити и вести у манастиру Љубостињи поред своје матере и поред монахиње Јефимије, која је живела и везла у манастиру Љубостињи.[1]

Но ово су само претпоставке и покушаји разјашњења записа, који не морају бити тачни.

У инвентару манастира Путне стоји да је плаштаница из 1405 године,[2] а на основу чега, не знамо, јер у запису и на плаштаници нема никакве године.

И до сада мила и симпатична личност српске деспотице монахиње Јефимије, славне везиље, после ове плаштанице долази нам још милија и дража. Уз топао запис на хиландарској иконици, у коме гори неутешна жалост за умрлим дететом, јединцем Јованом, уз запис и вез на покрову за ћивот кнеза Лазара, на коме лебди туга и жалост због потлачења хришћанске вере, уз запис и вез на хиландарској завеси, у коме је изражена љубав према Спаситељу и брига за спасење њезине душе, долази ево још једна њезина велелепна плаштаница,

---

[1] Једна се деспотица Евпраксија спомиње 1405 године, наиме у једној хиландарској повељи „деспот Стефан Лазаревић 1405 с мајком Јевђенијом и с властелом даје деспотици Евпраксији, на молбу њену, село Јабучје у Левачкој Жупи, које је за кнеза Лазара држао као пронију Младень Пьсисинь, и потврђује деспотичин дар тога села манастиру Хиландару“. (С. Новаковић, Законски споменици, 461. стр.). Овде се не види и не каже, ко је била та деспотица Евпраксија.

[2] O. Tafrali, ibid.

једна од најлепших што их знамо, на којој је уметнички изражена сва лирика богослужбених песама византијске црквене поезије великога петка и велике суботе и бол што је Господ Исус Христос претрпео страдања и смрт за људе.

Монахиња Јефимија, побожна деспотица и уметница везиља, данас нам је још милија, и коначно можемо рећи, да је једна од најнежниних, најпобожнијих и најмилијих личности из историје Српскога Народа.

Freske u crkvi sv. Primoža kod Kamnika.

Poglavlje iz istorije slikarstva u Slovenačkoj.

Fr. Stelè, Ljubljana.

Table VI—VII

U slovenačkim Alpama na visini od 842 m kraj puta Kamnik — Velika Planina nalazi se crkva sv. Primoža i Feliciana; u toj crkvi čuvane su do kraja srednjeg veka mošti ovih dvaju svetaca, ali zbog opasnosti od strane Turaka preneli su ih u franjevački samostan u Kamniku. U obliku u kojem nam se sačuvala postala je naša crkva u drugoj polovini XV veka (posvećena g. 1492, u severnom brodu na svodu broj godine 1459) i početkom XVI v. (u presbiteriji broj godine 1507).[1]) Ova zgrada predstavlja jedan od najinteresantnijih i estetski najjačih spomenika naše kasne gotike; ali još dragocenija nam je ta crkva zbog fresko-slika, koje pokrivaju severni i južni zid.

Na severnoj steni zauzimaju slike četiri polja i počinju u severo-zapadnom ćošku zgrade. Tri prva polja zauzima sama jedna ogromna slika koja prikazuje putovanje sv. tri kralja i njihov poklon u Betlehemu. U četvrtom polju nalazi se slika Majke božje sa plaštem („Schutzmantelbild") u vezi sa slikom nevolja ljudskih; odmah uz tu sliku u petom polju nalazimo još jednu, koja prikazuje sv. biskupa Erazma.

Na južnom zidu slikana su tri polja sa scenama iz života Majke božje. Svaka stena ima prilično visoko podnožje bez figuralnih slika. To podnožje na severnoj steni visoko je 194 cm., na južnoj 183 cm a završuje se u slici sa gotski profiliranim vencem, pod kojim je bio pre naslikan zastor pokriven brokatnim uzorom, ozdo pak imao je ukrase (Franse) u raznim bojama. Ovaj je zastor sada prevučen krečem te ga možemo samo delomice slediti. Ozgo pak završuje polja sa slikama naslikan kasnogotski Masswerk, organiziran u svojoj strukturi s obzirom na istinitu arhitekturu; osobito kod slike sv. tri kralja taj Masswerk pruža zajedno iluzionistički elemenat, da nam se čini, da imademo pred sobom otvoren vid na doga-

---

[1]) Upor. Fr. Stelè: Umetnostni spomeniki Slovenije I. Pol. okraj Kamnik str. 159. sl. Sv. Primož nad Kamnikom.

djaje u pejzažu pod visećim arkadama, koje su samo na krajevima poduprte.

Popis. — *Severni zid.* 1. *Slika sv. tri kralja* (Tabla VI, sl. 1, 2). Ova ogromna slika zauzima dužinu 11·60 m. Prestavlja nam na kontinirujući način na jednolikom pokrajinskom osnovu u obliku neprekidne slike vrstu dogadjaja koji su se dešavali odelno po prostoru i vremenu. Početak čini grad Jerusalim na levoj strani, kraj grad Betlehem sa kolibom na desnoj; izmedju njih nalazi se uzak pojas ravne zemlje, na kojem se dešavaju prikazane scene; pozadinu pak zatvara vrsta brežuljaka od kojih se na srednjem nalazi manje utvrdjenje.

Prvo polje zauzima u celom slika grada Jerusalima. U njoj, kako se vidi sada na pevalištu, dogadja se ubijanje nevine dece; kralj Irod na desnoj krenuo je na konju na gradska vrata; Irod gleda natrag i pruža ruku opraštajući se sa crnim kraljem. Pozadinu crnoga kralja, koji sedi na devi, čini njegova crnačka pratnja takodjer na devama. Sredinu drugoga polja zauzima drugi kralj, koji jaše konja i drži u levoj ruci skupocen dar; u pozadini njegova pratnja sa barjacima. Na prelazu drugoga u treće polje stoji bogato osedlan konj staroga kralja, koji je skočio s njega i klečeći prilaže svoj dar Isusu. Pozadinu ove scene čini njegova pratnja i bogata arhitektura grada Betlehema. Uz desni kraj slike nalazi se koliba s običnim životinjama, pre kolibe otvoreno ognjište sa bakračem koji visi uza nj pak Josif, koji sprema drvo. Pred kolibom sedi na lepoj stolici koja se može sklapati Marija, koja se obraća ka posetiocima. Dete joj sedi u naručju; ono desnom rukom blagosilja, a levom hvata dar, koji mu pruža stari kralj. Ovo je glavni temat slike, izmedju opisanoga i uz to podelio je slikar niz žanrskih scena. Tako vidimo iza staroga kralja dvojicu mladih službenika, koji gledaju zvezdu nad Betlehemom. Iza konja staroga kralja nalazi se vanredno realistička figura debeloga kuhara sa sepetom (košarom) jaja i kuhinjskom spravom; na prednjoj strani uza nj nalazi se skup dvaju službenika, od kojih desni (luda kapa označava dvorskog ludjaka) poji iz male bačvice levoga, kojega gajde (svirale) označuju za svirača (sl. 1). Ispred crnca opet koračaju dva čoveka od kojih prvi nosi preko levog ramena koplje, u desnoj pak nejasan predmet; drugi ima lovačkog sokola na levoj ruci. U pozadini na jednome mestu vidi se lov na jelena, a uz konje vidimo i dva psa.

2. *Majka božja sa plaštem (Schutzmantelbild)* (sl. 2 i tabla VII, sl. 1) *i nevolje ljudske:* U pozadini opširan pejzaž s nekoliko zgrada. U okolini naslikane su nevolje od kojih pate ljudi: čuma, glad, vatra, vojna, oluja itd. Spreda na desnoj kleči Marija, čiji plašt razastiru sveci ove crkve sv. Primož i Felician. Pod plaštem sakupljeni su predstavnici crkvenih i svetskih staleža sa svetskim vladaocima i crkvenim dostojanstvenicima. Marija je otkrila desnu stranu svojih grudi te ih pokazuje Isusu, koji kleči na levoj strani go, samo bokovi su mu pokriveni ubrusom. Isus diže svoje ruke s ra-

nama i glavu s krunom od trnja prema Ocu u oblacima nad scenom. Otac stavlja u znak da je molbu uslišao mač u kanije.

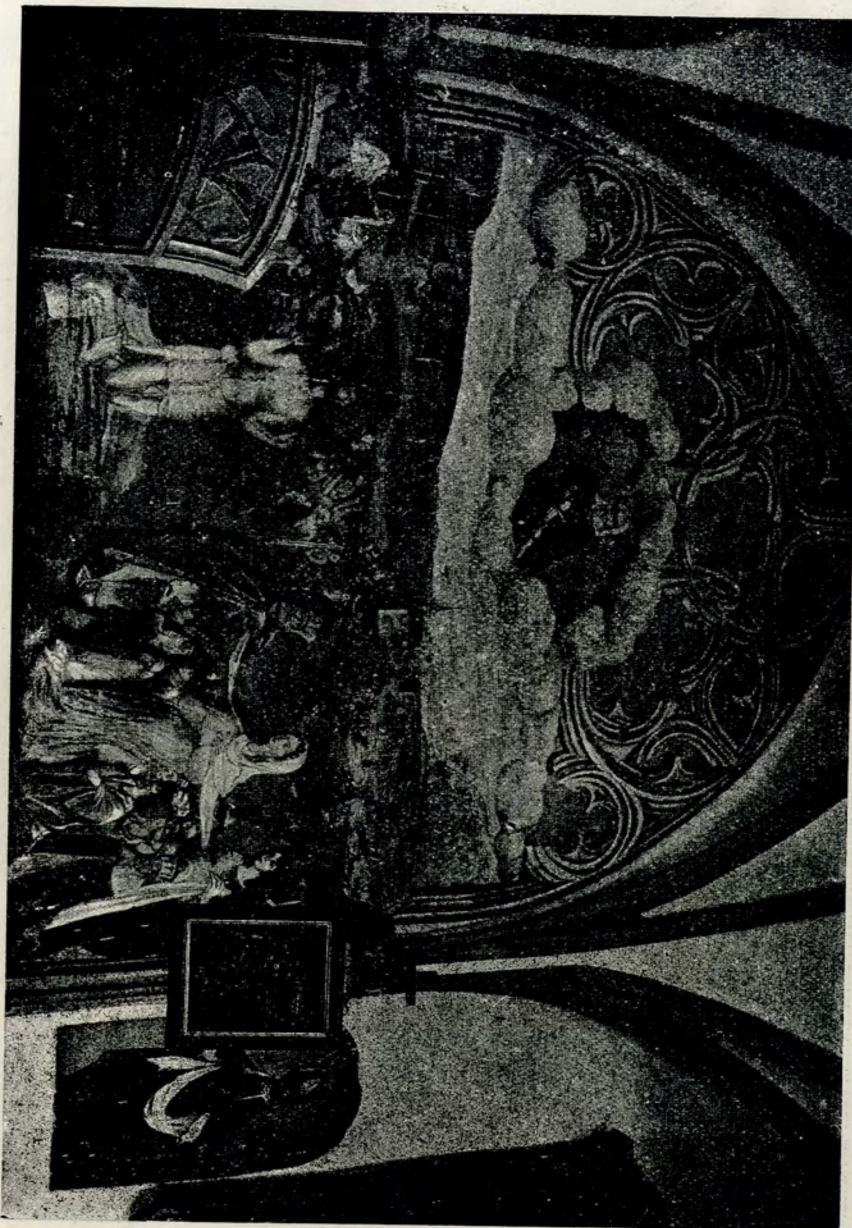


Sl. 1. Sv. Primož kod Kamnika, detalj slike Sv. 3 Kralja.

3. *Slika sv. Erasma:* U petom polju severnog zida odmah uz sliku Majke božje sa plaštem nalazi se slika iste dobe i radnje kao ostale, te

nam prestavlja u renesanskom izdubku s motivom školjke sv. biskupa Erasma u biskupskom ornatu.

Južni zid. 1. *Život majke božje:* Sastoji se iz 12 scena, rasporedjenih po 4 uz svaki prozor ozgo dole i od leve prema desnoj (sl. 3, 4, 5.)



Sl. 2. Sv. Primož kod Kamnika, slika nevolja ljudska i Marija sa plaštem (prije restauracije).

I. scena: Unutrašnjost hrama sa arkom mira na oltaru. Veliki sveštenik otklonio je primanje dara Joakima (bela ovca), jer je njegov brak neplodan.

II. Humovita okolica s ovcama; na prednjoj strani sedi Joakim, spava i podupire glavu dlanom desne ruke. Andjeo se prikazuje s desna i javlja Joakimu veselu vest.

III. Okolica sa „Zlatnom kapijom" na levo i ovcama. Na prednjoj trani grle se Joakim i Ana.



Sl. 3. Sv. Primož kod Kamnika, život majke božje 1—4.

IV. Unutrašnjost komore: na desnoj postelja s Anom, koja sedi i hrani novorodjenu Mariju. Na levoj strani u pozadini služavka, koja donosi hranu, na prednjoj strani druga služavka, koja sprema kupatilo za novorodjenu.

V. U diagonali vode s desna stepenice u hram. U desnom uglu na prednjoj strani stoje Joakim i Ana: po stepenicama gore korača Marija s rastrtom kosom.

VI. Unutrašnjost sobe. Levo Marija, koja tka, na desnoj devojka, koja šije, u pozadini treća, koja mota klupče.

VII. Unutrašnjost rotunde. Levo Marija, ruke prekrštene na prsima; s desne dolazi andjeo i naveštuje. Nad glavom Marije sv. duh.

VIII. Unutrašnjost trema sa nakrsnim svodovima; u pozadini oltar. Na prednjoj strani venčanje Marije i Josifa. Na strani Marije skup žena, na strani Josifa skup momaka.



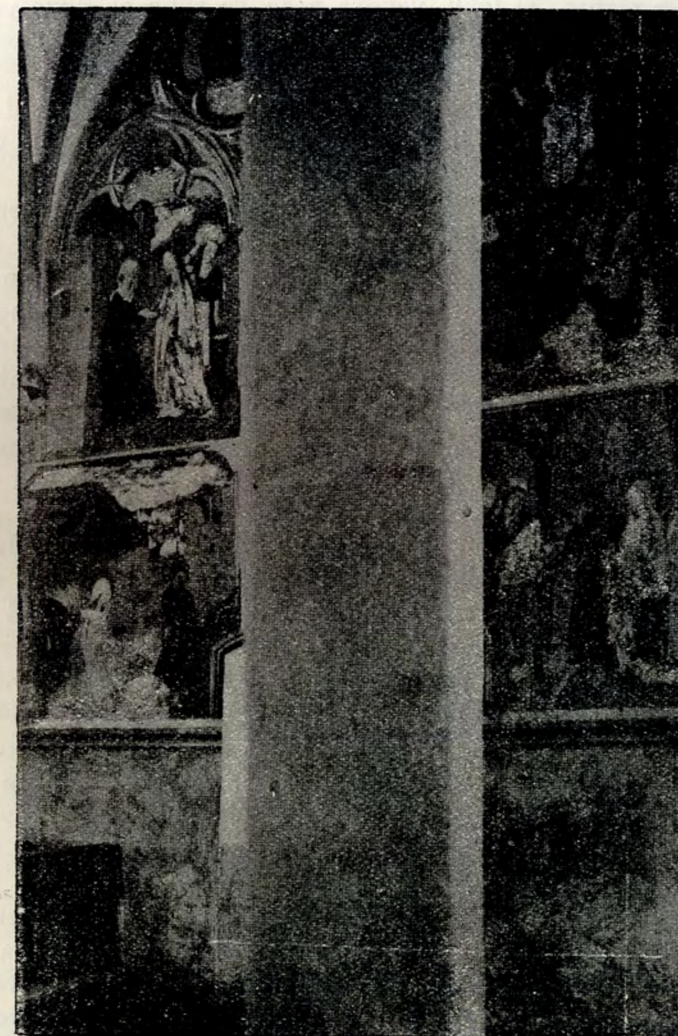
Sl. 4. Sv. Primož kod Kamnika, život majke božje 5—8.

IX. Okolica s kućom levo. U vratima stoji Jelisaveta i pruža ruku Mariji, koja dolazi s desna. Za njom služavka s košarom jaja i velikim svežnjem na glavi.

X. Okolica s ovcama u pozadini. Na prednjoj strani koliba, pred kojom kleči Majka božja i moli se novorodjenome Detetu. Na desnoj sedi Josif.

XI. Unutrašnjost hrama s gotskim prozorom sa Masswerk-om. Levo pult, kod kojega stoji pevač i peva. Desno sedi star čovek sa dva službenika, pred njime na niskoj stolici sedi čovek bez brkova s naočalima i vrši operaciju obrezivanja.

XII. Unutrašnjost hrama. Za stolom levo stoji Simeon i drži na ru-



Sl. 5. Sv. Primož kod Kaminka, život majke božje 9—12.

kama Dete. Desno stoje Josif i Marija sa grlicama, a posle njih dve žene.

2. *Slike ispod prozora:* Sv. Aleksije pod stepenicama. — Sv. Jovan Krstitelj. — Sv. Joakim i Ana poučavaju malu Mariju u čitanju.

3. *Slike kraj prozora* (sl. 6, 7): Naslikane su gotske konsole i baldahini sa fialama. Na konsolama slede po dve svetice kraj svakog prozora:

Sv. Katarina, sv. Margarita, sv. Barbara, sv. Lucija, sv. Uršula i sv. Jelisaveta.

4. *Slike u Masswerku iznad prozora*: Izpod prvog prozora levo orao i andjeo — simboli sv. Jovana Ev. i sv. Mateja; iznad drugog prozora vo i lav — simboli sv. Luke i sv. Marka; iznad trećega prozora austrijski i kranjski orlovi.

Današnje stanje. U toku vekova naše su slike osetljivo patile taka u nam sadašnje stanje samo do velikom pruža svedodžbu o prvobitnom karakteru spomenika. Uopće pak je više patio severni zid nego južni. Naj jaču štetu zadala je ovoj umetnini tek sredina XIX veka, kad su dvoja vrata u severnom i jedna u južnom zidu dobila sadašnji oblik. Ovom prilikom bilo je jako oštećeno mesto s Irodom i slika nevolja na severnom zidu; donji deo slike grada Jerusalima pak bio je valjda istovremeno, ako ne već pre, uništen zbog zgrade novog pevališta. Na južnom zidu uništen je bio donji deo slike sv. Ane, nebitni desni donji ugao slike rodjenja i levi donji ugao slike žrtvovanja u hramu, gde je bio uništen donji deo figure sv. Simeona. — Označene štete proširene su na severnom zidu delomice dalje nego na najbližu okolinu vrata. Pevalištem uništeni deo slike Jerusalima čini se da ne bi pružio ništa bitno važno, jer nam se ubijanje nevine dece sačuvalo. Kod proširenja vrata pak nisu uništili samo donji kraj slike, nego i noge vojnika na ovom mestu i veći deo slike kralja Iroda, koja je danas s iznimkom desne ruke i lica gotovo cela novo naslikana na nov maz. Slično se dogodilo sa figurom klečećeg Isusa, koja je sa mazom zajedno uništena osim kolena, desne ruke i glave; noge, telo sa draperijom, leva ruka i drvo uz nju potpuno su novo namazani i naslikani. Ali gore nego ove štete ozledilo je naše slike *potpuno preslikavanje* izvršeno verovatno u isto doba sa opisanim promenama. *Suvremenik A. Jellouschek piše*[1]) da se ova restauracija slika dogodila godine 1840. Istu godinu navodi i suvremenik E. pl. Strahl. Delomični i prvi uzrok ove restauracije u gore stanje nego što je bilo prijašnje bilo je sigurno uništenje nekih delova slika zbog proširenja vrata; ali sigurno su delovali i drug zroci, koji su nam jasni ako znamo, da su kod restauracije neke crte starih slika *bitno promenjene.* Zbog nekojih detalja činile su se verovatno slike nepristojne (Marija pokazuje golu grud. Ana u slici rodjenja Marije hrani novorodjeno dete); ova mesta bila su promenjena tako, da je Marija na prsima prekrstila ruke a goli deo prsiju na obe slike pokriven je draperijom. Preslikavanje izvršeno je u tempera tehnici neumetničkom rukom; u toku godina osim toga nekoje su boje oksidirale, tako da su slike unakažene ružnim crnim pegama. Tek godine 1912 povratila nam je prvobitni značaj ovih slika vešta restauracija koju je izvršio slovenački akademski slikar Matej Sternen po uputama austrijske centralne komisije za čuvanje

---

[1]) Mitt. d. hist. Ver. für Krain 11. god. 1856. str. 12. Die Filial- und Wallfahtsr-Kirche St. Primi und Feliciani bei Stein.

spomenika. U koliko one nisu bile uništene zajedno sa mazom, možemo ih danas proučavati u originalnom obliku. Čak ovde onde vide se još tragovi onih crnih pega, koje se nisu mogle potpuno odstraniti; o kvalitetu pak slikara, koji je godine 1840 izvršio restauraciju, pričaju naročito slike Iroda i Hrista: restauracija je naime ostavila sve onda doslikane delove tamo gde je bila uništena prvobitna radnja zajedno s mazom. Potpuno je novo i podnožje, koje nije toliko sačuvano da bi se izplatilo skidanje novije boje.



Sl. 6. Sv. Primož kod Kamnika, Sv. Margarita.

Tehnički popis: Sve slike osim doslikanih u XIX veku izvedene su u fresko tehnici. Na severnom zidu bio je načinjen fin sloj maza za slikanje preko starijeg fresko-maza, koji je u ovu svrhu bio nakljuvan. Ovaj stariji maz nosi isto tragove boja. Na južnoj steni nije mi uspelo konstatovati taj stariji sloj, što je i naravno, jer se od prvobitne zgrade sačuvao samo severni i zapadni zid sa tornjem. Slike oba zida izradjene su u istoj slikarskoj radionici, premda verovatno od više ruka. Bitnih razlika izmedju rada severnog i južnog zida nema te se uopće ne da diskutovati o tome koji je bio pre slikan. Jedini izmedju istraživača koji je o tome sumnjao bijaše Ivan Franke[1]). On proglasi južnu stenu kao stariju te pokuša i na njoj razlikovati dve ruke (jedna bi navodno slikala legendu Marijinog života, druga ženske svece), koje su srodne! Ali već V. Steska[2]) izrekao se protiv ove hipoteze za istovremeni postanak i barem radioničku zajednost. Za mene je pitanje istovremenosti i radioničke zajednosti van diskusije, dopuštam pak mogućnost, da je radilo više radnika. — Na severnoj steni rad je bio počet s desne strane i produžen prema levoj (kraj leve partije maza pokriva kraj desne), razume se, odozgo dole; na južnoj steni pak počelo se sa leve te produžavalo prema desnoj. Konture su urezane u maz samo iznimično; na podnošku pak nalazimo urezan čitav geometriski sistem crta, prema kojima je

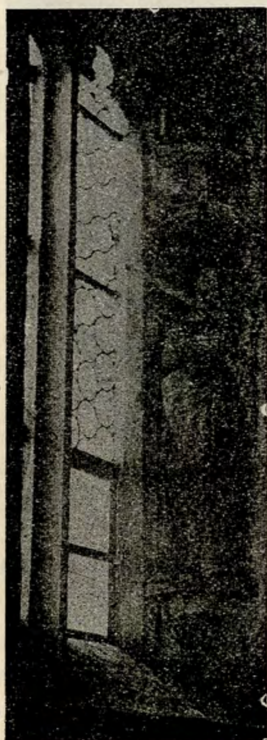
---

[1]) Naši zgodovinsko umetniški spominki u Domu in svetu g. 1910 str. 264. Cerkvi sv. Primoža nad Kamnikom.

[2]) Cerkev sv. Primoža nad Kamnikom u Carnioli. Nova serija g. VII. Ljubljana 1916 st. 1 sl.

bio naslikan zastor. Konačna izrada detalja u slikama bijaše veoma fina, kako o tome pričaju bolje sačuvane pojedinosti (n. pr. Dete u slici sv. 3 kralja, kuhar, stražnji deo konja drugoga kralja itd.); po teškim operacijama pak koje su naše slike doživele u toku vremena, ona je danas većinom uništena tako da nam radnja u današnjem stanju ni u tehničkom ni u kolorističkom pogledu ne pruža ni izdaleka ono što je nekada bilo, premda je i sadanje stanje vrlo efektno.

Ikonografija i stil: U ikonografskom pogledu sadrže naše slike tri velika temata: 1. Slika sv. 3 kralja; 2. Marija sa plaštem i nevoljama t. zv. Pestbild i 3. Marijin život.



Sl. 7. Sv. Primož kod Kamnika, Sv. Uršula.

Slika sv. 3 kralja u obliku, u kojem je daje naš primerak, spada medju najkarakterističnije i najpopularnije ikonografske kreacije alpsko-severno italijanskoga ili šire srednjeevropejskoga umetničkoga okružja koncem XIV i celoga XV veka. Ovaj tip osvojio je sebi stalno mesto u dapače ne tako strogom kao što je istočni, ali ipak dosta stalnom programu crkvenog slikarstva ovih zemalja. To je ujedno i najveća slika ovog programa, približava joj se jedino katkada još slika strašnog suda koji pokriva obično čitavu vanjštinu ili unutrašnjost zapadne stene, koja je zajedno i stena glavnog ulaza. Za sliku sv. 3 kralja uzeta je obično najveća raspoloživa površina, unutarnja strana severne stene, koja zbog svog vremenski eksponiranog položaja obično nema prozora. U crkvi sv. Primoža iznosi dužina slike 11·60 m iznad 194 cm visokog podnoška. Kao u celom označenom okružju sačuvala se i u Slovenačkoj masa takvih slika delomice u odlomcima i to redovito na severnoj steni unutra (n. pr. u crkvi sv. Nikole u Žužemberku, koja slika iz 2. pol. XIV st. bijaše nažalost uništena neveštom restauracijom; u crkvi na Muljavi iz g. 1456; u crkvi sv. Nikole kod Čadrama iz 2. pol. XIV st.; u crkvi na Krtini iz sredine XV stol.; u Gostečom iznimično na vanjštini severne stene, iz sr. XV st.; u rotundi na Selu u Prekomurju dapače 2 sloja jedan na drugome, donji iz 1. pol. XIV st., gornji iz poč. XV st.; u crkvi sv. Nikole nad Mačama iz g. 1467 pokriva ova slika severnu stenu potpuno; u crkvi sv. Marija na Škrilju kod Berma u Istri iz g. 1474, u Grižama kod Vipave i u župnoj crkvi u Vuzenici na danas delomično uništenoj steni medju današnjim glavnim i severnim stranskim brodom). Sve ove slike prestavljaju u temelju jednolik shemat, u kome se sačuvao čak do početka novog veka prastari, antički tako-

nazvani kontinirujući princip kompozicije. Bitnost njegova postoji, ako ga uporedimo sa prostornim i akcijonskim jedinstvom momenta, koji je posle renesance osvojio svu umetnost, u tome da nam prestavlja u jedinstvenom miljejskom okviru jedan uz drugoga više vremenski odeljenih momenata istog dogadjaja — princip, koji je bitan kod literarne umetnosti. Istočna je umetnost uvek sačuvala taj princip: u zapadnoj pak sačuvao se on baš u slici sv. 3 kralja još dugo preko uvodjenja novog nazora giottesknom umetnošću početkom XIV stol. Tip kako ga dokumentiraju označeni spomenici na teritoriji Slovenije i drugi na gore označenom okružju uopće prestavlja na jednoj slici sa jedinstvenom predelnom pozadinom glavne momente pripovesti sv. 3 kralja počam od njihovog rastanka sa Irodom u Jerusalimu do poklona novorodjenome Detetu u Betlehemu. Dobru shemu ove kompozicije pruža nam akvarel L. Beneša po freski sv. tri kralja u kapeli grada Turjak. Početak čini palata kralja Iroda odnosno grad Jerusalim na levoj, cilj odnosno završetak grad Betlehem sa kolibom na prednjoj strani na desno. Medju ovima razvija se povorka na konjima; tu stupa u akciju fantazija pojedinih slikara kod slikanja bogatih odela, pratnje i akcidentnih scena. Glavni momenti ove slike, koje redovito nalazimo, sledeći su: Praštanje crnoga kralja s Irodom (n. p. na Muljavi, u crkvi nad Mačama itd), kralji na konjima u povorci sa pratnjom i poklon staroga kralja, odnosno čitave trojice (n. p. u crkvi nad Mačama) Detetu. Primerak još nerazvijene, ali u bitnim tačkama već potpuno postojane kompozicije pruža nam u Slovenačkoj stariji sloj slike sv. 3 kralja u Selu u Prekomurju koji po karakterističnim kukuljačama možemo da datiramo u sredinu XIV, eventualno još u prvu polovinu[1]), a zatim slika sv. 3 kralja iz crkve sv. Nikole kod Čadrama u Štajerskoj takodjer još iz XIV, eventualno iz početka XV stol. U oba ova slučaja imademo go shemat ove kompozicije bez karakterističnih kasnijih akcidencija. Dok kraljevi prve slike imadu samo najnužniju ceremonijalnu poslugu, nalazimo u slici u crkvi sv. Nikole, premda je i ona još primitivno nerazvijena u drugorednim detaljima već vrlo karakteristične pojedinosti, kao npr. na početku ***slugu koji pije***, a u sredini bradatog čoveka koji nosi na batini preko ramena životinju sličnu zecu, dakle aluzija na ***lov***. Dosadašnje radnje, koje se bave ikonografijom slika sv. 3 kralja[2]), ne daju nam objašnjenja, pod kakvim se uticajem razvijao tip ***historijski shvaćene*** slike sv. 3 kralja, jer se naime sve u prvom redu, ako ne isključivo, bave sa reprezentativno zasnovanim tipom ove slike, koja neka je predmet pobožnog poštovanja. Čini mi se, da neću pogrešiti, ako pripišem sjajni razvitak ove historijske kompozicije uplivu dvorske umetnosti, koja se je razvila u Francuskoj u XIV stol.

1) Upor. Fr. Hottenroth, Handbuch der deutschen Tracht tabl. 4, sl. 5 ili fig. 76, sl. 2

2) N. pr. Kehrer, Die heiligen drei Könige in der Legende und in der deutschen Kunst, Strassburg 1904; — St. Beissel, Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Str. 613—622; — Н. Покровскій, Евангеліе въ памятникахъ иконографіи преимущественно византійскихъ и русскихъ. С. Петербургъ 1892. Str. 113—136. Поклоненіе волхвовъ.

i koja je, kako je to pokazala B. Kurth (Die Fresken im Adlerturm zu Trient u Kunstgesch. Jahrbuch der K. K. Zentralkomm. f. Denkmalpfl., sv. V, Beč 1911), koncem XIV i početkom XV stol. uplivisala na umetnost čitave Srednje Evrope uključivo gornju Italiju sa Piemontom i Tirolom. Pod uplivom ove umetnosti i naša se tema stalno obogaćuje raznim akcidentnim scenama: pratnja se povećava (u crkvi nad Mačama n. pr. dolazi u četama sa trubljama iza brda u pozadini), kraljeva pratnja zabavlja se uz put lovom (n. pr. nad Mačama, gdje nas zanima takodjer žena sa drvenim sudom za vodu na glavi); u pojedinom slučaju dodao je slikar u pejzažu gde stupa povorka scene iz životinjske basne (Beram u Istri). Na kakvoj osnovi dozreva sva u XIV stol. još prilično jednoduha kompozicija, postaje nam jasno ako se setimo radnja kao što su n. pr. triumf smrti u Camposantu u Pizi iz sred. XIV st.[3] ili povratak kući vojvode Vilhelma u Livre d' Heures de Turin približno 1417, onda freske u Adlerturmu Kastela u Trientu iz pribl. 1420, kojih je vezu sa francuskim i gornje-talijanskim slikarstvom dokazala Betty Kurth[4]). Setimo se dalje nekojih veoma poznatih dela, koja su postala na ovoj osnovi u Italiji, naime pohod sv. 3 kralja slikara Gentile da Fabriana u zbirci akademije u Firenci[5]) i najbogatiji primerak ove vrste u slavnome pohodu sv. 3 kralja sa Cosimom de Medici na čelu, koju sliku naslika u Palazzo Riccardi u Firenzi Benozzo Gozzoli na svršetku pedesetih godina XV st.[1]) Dobar primerak za ovo što je nastalo u alpskim krajevima kao posledica označenog obogaćenja prvobitne sheme prestavlja nam fresko slika sv. 3 kralja iz 2. pol. XV v. u crkvi kod Gospe Svete na onda još slovenačkom, danas već nacionalno pograničnom teritoriju.[2]) Ovome stanju odgovara u Slovenačkoj slika u crkvi nad Mačama iz g. 1467 onda slika na Turjaku, i kao osobito bogat primerak slika sv. 3 kralja u crkvi sv. Marija na Škriljama kod Berma u Istri. Ova slika, koju je naslikao majstor Vincencije iz Kastve g. 1774, zajedno je i na detaljima najbogatija od sviju u Slovenačkoj sačuvanih slika ovog roda. Čini se nama da je naslikana po uzoru stenskog ćilima. Osim sjajne pratnje imademo tu u manjim slikama u potpuno plosnato dekorativno stilizovanom pejzažu, kojim ide povorka, lovca, koji goni zeca, i množinu divljih ptica, osim toga niz scena iz životinjske basne, n. pr. petao, koji prevarenu liju vodi na vešala, psi, koji se zabavljaju sa sedećim medvjedom, ili dugokljuna ptica, koja tura kljun u bocu, dok lija čeka na žrtvu svoje lukavštine. Za arhaističko kontinirujuće razumevanje slike karakteristično

³) Upor. K. Wörmann, Geschichte der Kunst aller Zeiten u. Völker, 2. izd. III. sv. str. 328.

⁴) Jahrbuch d. Kunsthist. Instituts der K. K. Zentralkomm. f. D. Wien. 1911. str. g. sl.

⁵) Gl. sliku 492 u A. Kuhn, Geschichte der Malerei. I. Hlbb. (Allgemeine Kunstgeschichte).

¹) R. Hamann, Die Frührenaissance der ital. Malerei. Jena 1909, sl. 2—5.

²) Gl. sliku 317 u Burger-Schmitz, Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance II.|1.

je, da nam prestavlja sv. 3 kralja jedan put na putu, onda u istoj pokrajinskoj i prostorijskoj vezi kako se klanjaju Isusu. U osnovi daje nam još slika u crkvi sv. Primoža ovu shemu; napredak opažamo samo u detaljima i u koncepciji unutrašnje kompozicije u smislu moderne istinitosti. Okvir je potpuno tradicionalan: Na levoj strani Jerusalim, na desnoj Betlehem kao početak i završetak, a medju njima uzak površini stene paralelan pojas terena koji prema pozadini zatvara vrsta brežuljaka; na ovom uskom pojasu terena vrše se dogadjaji. Već na početku nalazimo tu nov motiv: Pogled preko visoke ograde u grad Jerusalim, gde se dogadja već posledica posete kraljeva kod Iroda, ubijanje nevine dece. Shema samoga provoda -- u prvome redu kraljevi na konjima, odnosno kod poklona; u pozadini u skupovima (grupama) njihova pratnja



Sl. 8. Vuzenica, župna crkva, ulomak slike Marija sa plaštem.

a izmedju toga scene iz lova odnosno žanr-scene — na prvi pogled čini se potpuno tradicionalna. No ako sliku bliže promotrimo, naći ćemo strogo promišljen red i dapače ritam u rasporedjenju grupa. Prosmatrajmo s leva na desno: *Črnački kralj* na devi — dva pešaka (lovca) — *drugi kralj* na konju — 3 poslužitelja (dvorski ludak i dvorski svirač a u poza-

dini sjajna realistička figura kuhara) — *razsedlani konj* staroga kralja — grupa 3 poslužitelja-ceremonijera — *stari kralj* klečeći ispred Majke božje i Isusa. Ovaj *temeljni* motiv prati u pozadini masa realističnih glava pratnje. Krasna je medju njima grupa dva poslužitelja, koji promatraju zvezdu iznad kolibe (Tabla VII. sl. 2.). Kako je s jedne strane stara gotska shema doslovno preuzeta, s druge iz ove neslućajne ritmike odseva nov duh. Ali još jasnije nam postaje to, ako se zamislimo dublje u sliku te primetimo, da je usprkos kontinirujuće sheme naš slikar svejedno upotrebio sve sile u to, da izrazi *verovatnost* dogadjaja, koja ima da se javi u jedinstvu dogadjaja. Slika je komponirana tako, da zaboraviš usprkos poznatom rastojanju izmedju Jerusalima i Betlehema sav nesklad i doživljaš dogadjaj kao da je istovremen i jedinstven: Stari kralj je baš kleknuo ispred Isusa, drugi se bliže i ako još na konju i crnac pruža ruku Irodu, koji svoga konja okreće natrag na vrata Jerusalima. Kako je prijašnje doba razumevalo ovo dogadjanje, najbolje nam postaje jasno u slici nad Mačama, gde se sva 3 kralja klanjaju i još jedanput sva tri jašu preko pejzaža. Isto tako nekoje druge tradicionalne motive sadrži naša slika, n. pr. u lovu na jelena u pozadini za kuharom; motiv pojenja je samo realiziran tradicionalni motiv, da jedan iz crnčeve pratnje pije iz tikve (n. pr. nad Mačama ili u starijem sada uništenom sloju slike sv. 3 kralja u crkvi sv. Nikole u Žužemberku, gde je jedan iz pratnje pio iz omalenog bureta) i napokon motiv čednoga gazde sv. Josifa. Taj na Mačama sa strahopočitanjem skida šešir u pozdrav gostiju, u Vuzenici peruša gusku, kod sv. Primoža sprema drvo uz ognjište sa bakračem koji visi.

Tako vidimo da na prvi mah potpuno tradicionalna ikonografska shema ima odlučno nove elemente koji idu već preko gotike. Kad budemo kasnije pokušali ustanoviti verovatno starost ovih fresaka, videćemo, da je i ovo stanje usprkos novih momenata za svoje doba zastarelo. Da označimo temeljnu promenu u prikazivanju, mi treba samo da promotrimo sliku sv. 3 kralja iz nekako g. 1510, koju je naslikao Meister von St. Severin i koju čuva Wallraf Richartz Museum u Kölnu[1]) ili Hansa von Kulmbacha sv. 3 kralja u Kaiser Friedrich muzeju u Berlinu iz g. 1511.[2]) U oba slučaja vidimo kako je nad gotskom slučajnošću odnela pobedu renesanska simetrija, koju, kako ju u sve ove slike nalazimo, ne možemo protumačiti samo iz severnih elemenata, premda imademo mnogo prethodnika ovih kompozicija i u holandskoj umetnosti (prim. sv. 3 kralje Rogiera van der Weyden u E. Heidrich Altniederl. Malerei. Jena 1910 sl. 31).

Ali osim toga ima u našim slikama još jedan momenat, koji ide preko gotskog nazora o stenskom slikarstvu kao takovom, naročiti nekoga roda iluzionizam, koji je sigurno u vezi sa već prikazanim pokušajem dati prestavljenome dogadjaju veću premda samo prividnu istinitost. Donji kraj

1) Gl. sliku 547 u Burger-Schmitz, Deutsche Malerei bis zum Ausg. d. Renaissance III.

2) Slika 115 u E. Heidrich, Die Altdeutsche Malerei, Jena 1909.

slike ima oblik kamenoga arhitektonskoga završetka kao kod zidane balustrade. Preko ove balustrade otvara se pogled u okolicu, u kojoj se zbiva dogadjaj. Da je ova iluzija namerna, dokazuje nam vrh slikanoga polja ispunjujući *Masswerk,* koji treba da stvori iluziju pogleda kroz prozor odnosno kroz otvore arkada u otvoren pejzaž.

Takodjer ovaj motiv je potpuno poznogotskog karaktera i u opreci s gotskim razumevanjem stenske slikarije kao dekoracije površine, kao svoga roda bojene inkrustacije stene protivno iluzionističkim tendencijama pozne antike, koje su se ponovno probudile u renesansi. Da ovo nastojanje nije isolirano, pokazuje nam vrsta umetnina početka XVI st.; navodim kao karakterističan i našem do neke mere srodan primerak H. Holbeina star. sliku Paulusbasilika u galeriji u Augsburgu[1]) ili istoga Marienbasilika[2]) u istoj galeriji. Srodnost sa našim slikama u nastajanju za nekom iluzijom nalazimo i u tome, što su i kod tih slika nekoji prizori podani u gornjem delu u okviru Masswerka. H. Holbein star. umro je g. 1524, a njegova Paulusbasilika prestavlja jedan od njegovih poslednjih radova.

2. *Slika Marije sa plaštem i nevoljama.* Ovaj ikonografski tip koji je mladjeg izvora i čiji najstariji spomenici razvijenog tipa u srednjoj Evropi datiraju u XIV stol.[3]), u kasnogotskoj umetnosti veoma je popularan. U temeljnim crtama prestavlja nam stojeću Mariju, koja svojim rukama širi svoj plašt, da mogu poda nj pribeći kršćani koje progone razne nevolje. Kod proširenja ovoga tipa sigurno je sudjelovalo kaludjerstvo osobito cistercijenzi, koji su imali ovu sliku u cimeru cisterce Citeaux[4]). U toku XV veka ova osnovna shema stalno se obogaćuje i baš naša slika prestavlja jedan izmedju najviše razvijenih i sa epskim detajlima obogaćenih primeraka.

U Slovenačkoj nalazimo, koliko je meni do sada poznato, najstariju sliku ove vrste u staroj crkvi sv. Ožbalda na Jezerskom na triumfalnom luku na desnoj strani broda, ako pravilno tumačim odlomak medju kasnijim slikama sv. Petra i Pavla i izdajstvom Jude; vreme postanka verovatno još XIV vek. Lep primerak imademo u skulpturi Marija sa plaštem u glavnome oltaru crkve na Ptujskoj gori, gde se pod plaštem sabrala cela masa koja prestavlja kako je to pokušao tumačiti A. Stegenšek, celo srodstvo grofova celjskih[5].) Ovaj spomenik je iz g. okolo 1420. — Iz 2. pol. XV st. nalazimo u vezi sa našom freskom interesantan odlomak u Vuzenici u Štajerskoj (sl. 8), koji se na žalost ne dade više potpuno rekonstruirati: Sačuvala nam se samo do pojasa stojeća Marija sa plaštem; okrenula se pola na levo i gleda kao da moli desno gore, gde se verovatno nalazio

1) Wörmann, Geschichte der Kunst IV. Taf. 56.

2) C. Glaser, Zwei Jahrh. deutscher Malerei. München 1916 str. 185.

3) Upor. Fr. Ks. Kraus, Gesch. d. christl. Kunst II.|1. Freiburg i. Br. 1897. Str. 433 i St. Beissel, Geschichte der Marien-Verehrung in Deutschland. 1909. Str. 254.

4) Beissel, O. c. 95.

5) Upor. Stegenšek A. — Kovačič Fr., Historični portreti na oltarni podobi župne cerkve na Črni ali Ptujski gori. Časopis za zgodovino in narodopisje XVII. 57-76.

Bog Otac koji je bacio strelice, jer se uz Mariju vide strelice, koje se lome čim dodju u dodir sa plaštem. U desnoj ruci Majka božja drži desni deo svojih prsiju, iz čega možemo zaključiti o slici klečećeg Isusa. Kao komentar ovoj slici i njezinoj rekonstrukciji dobro služi slika u kapeli dvorca Bruck u Tirolu, koji je naslikao pre g. 1500 Simon von Taisten[1]) Poza Majke božje doslovno je skoro ista samo u protivnom smislu. Slika u Brucku pak po svojem tematu vrlo je srodna slici kod sv. Primoža. Prestavlja nam u oblacima Boga Oca, koji baca strelice; uza nj nalaze se dva proroka sa napisnim trakovima; ozdo kleči na levo go Isus sa prepasanim bokovima i pokazuje ranu na svojoj desnoj strani i druge rane, iz kojih curi krv; pogled



Sl. 9. Dvorec Bruck u Tirolu, slika Marija sa plaštem.

mu je okrenut prema Ocu, više glave pak nalazi se trak sa molitvenim natpisom; na desno od njega stoji Marija sa krunom na glavi; široki plašt razastiru andjeli: pod plaštem kleče ljudi, na desnoj crkveni a na levoj svetski dostojanstvenici. Marija okreće svoj pogled k Ocu, desnom rukom hvata prsi, koje su sada pokrivene. Strelice koje baca Otac lome se u dodiru sa njezinim plaštem.

Ikonografski tip, kako nam se prestavlja u ovom proširenom primerku, zovu Nemci Pestbild. Opširno o njemu i njegovom postanku piše Beissel.[2]) Strelice Boga Oca prvobitno označuju se natpisima kao glavne nevolje Glad, Mač (Rat) i Čuma. Marija i Isus mole za ugrožene kršćane. Marija

[1]) Upor. H. Semper, Reisestudien über einige Werke tirolischer Malerei in Pustertal und in Kärnten, Jahrb. d. K. K. Zentralkom. f. Erforschung und Erhaltung d. Kunst — u. histor. Denkmale, Nova serija II. 2. deo. Str. 123; sled.

[2]) JO. c. str. 358 sl.

po prvobitnoj koncepciji kao *posrednica* izmedju kršćana i Isusa koji je pravi prosilac. Izlazište ovog nazora tvori tekst sv. Bernarda (Sermo in Nativitate B. M. V. C. 7. — Migne, P. lat. CLXXXIII, 441), koji zove Krista našim posrednikom kod Oca, Majku posrednicom kod Sina. Njeno posredništvo utemeljuje se na njezinom materinstvu i tako nam postaje jasan inače teško protumačiv detajl odlomka iz Vuzenice: *Marija pokazuje Sinu svoje prsi, ona se pozivlje na svoje materinstvo da bolje podupre svoju molbu.* Beissel[1]) navodi sredovečnu poslovicu koja direktno označuje sadržaj naše slike: *Patri ostendit Filius vulnera, ubera Filio mater.* — Na temelju odlomka iz Vuzenice, gde nalazimo isti gest desne ruke kao u Brucku, možemo i ovu dopuniti u toliko, da je prvobitno i tu hvatala Majka svoje prsi te je sadašnje stanje verovatno posledica preslikanja barem ovoga dela. Ove dve slike (u Vuzenici i u Brucku) pak ne daju čisti tip zbog toga što temelje na ne više potpuno jasnom shvaćanju medjusobnih odnošaja, jer prema tradiciji Majka imala bi gledati prema Sinu ne prema Ocu. U tom pogledu slika kod sv. Primoža je tačnija. Prestavlja nam opsežnu okolicu, u kojoj se dogadjaju različite nevolje: čuma, grad, skakavci i ratne stiske realizirane u duhu vremena kao napadaj Turaka. U pejzažu na prednjoj strani levo kleči Isus, pokazuje svoje rane i okreće svoj moleći pogled prema Ocu u oblacima, koji stavlja mač u kaniju. Na desnoj nalazi se Marija sa plaštem koji drže sv. Primož i Felician — sveci ove crkve. Pod plaštem sabrali su se levo zastupnici crkvenih, desno svetskih staleža. Marija hvata desnom rukom svoje materinske prsi i gleda prema Sinu — ovde dakle je izraženo potpuno tradicionalno shvaćanje odnošaja. Ali ipak se naša slika u mnogom pogledu razlikuje od tradicionalnih. Bog Otac imade mač mesto luka sa strelicama; mesto andjela koji drže plašt nalazimo tu svece zaštitnike crkve koji imaju da pojačaju molbu, osim toga pruža pozadina celu epsku pripovest o ljudskim nevoljama. Sve ove detalje nalazimo pojedino i na drugim starijim slikama, kako to dokazuju primerci nabrojeni kod Beissela O. c. str. 361 do 363. U Slovenačkoj još je u toj vezi zanimljiva votivna slika u župnoj crkvi u Marenbergu iz g. 1523, gde se iza plašta nalaze mesto andjela sveci (sv. Andrej, sv. Jovan Krstitelj., sv. Kristofor, sv. Sebastijan), Marija diže svoj pogled prema Ocu, mesto Krista nalazimo iznad Majke andjele sa orudjem muka njegovih i u desnom ćošku u oblacima Boga Oca, koji tura mač u tok. Za ideju pozadine slike kod sv. Primoža pak najzanimljivija je slika na vanjštini katedrale u Gracu, koja je postala ne dugo posle g. 1480; na ovoj kao na našoj nalazimo naslikane nevolje u obliku *skakavaca*, čume i *Turaka* — tri detalja koja znače na jednoj i na drugoj samo savremenu individualizaciju prvobitno općenito zamišljene molbe.

3. *Život Majke Božje* (sl. 3, 4, 5). — Na prvi mah nama je jasno, da temelji ovaj ciklus, kako ga vidimo u crkvi sv. Primoža, u sredovečnoj le-

[1]) O. c. str. 358 op. 3.

gendarnoj tradiciji o začeću i životu Marije, kako se ona stvorila natemelju apokrifnog evandjelja o rodjenju Majke božje i kako ju je rasprostranila u zapadnoj Evropi opširna literatura t. zv. Marijinih života, od kojih je jedno od najpopularnijih napisao brat Filip u žičkom mansatiru u sadašnjoj Sloveniji u prvoj polovini XIV stol. te legende Jakova de Voragine, Ludolfa saksonskog i sv. Bonaventure[1]). Popularnu ovu gradju osvojila je takodjer i umetnost koja je još na početku XIV stol. stvorila na ovoj osnovi jedino od najpoznatijih dela ove vrste u Giottovim freskama u kapeli u



Sl. 10. Sv. Primož kod Kamnika, rodjenje Marije božje.

Areni u Padui. Takodjer u Srednjoj Evropi možemo slediti ovaj ciklus u različitoj opsežnosti od XIV stol. dalje[2]) najprije u slikanim prozorima ka-

[1]) Upor. o tome Beissel o. c. str. 583 sl.
[2]) Upor. Beissel o. c. str. 585 sl.

tedrala (n. pr. u Regensburgu), kašnje u XV i XVI veku takodjer na krilnim oltarima (Flügelaltar), gde se je program već dosta reducirao i stabilizirao te nalazimo osobito često Neprimanje Joakimova dara u hramu, Pojavu andjela Joakima, Susret Joakima s Anom kod Zlatne Kapije, Ulazak Marije u hram i Zaručenje Marije. Ovome programu odgovara potpuno početak našeg cikla (prve tri slike). Nekoje tačke ovog cikla popularizirali su i Biblia pauperum i Speculum humanae salvationis[1]), tako da možemo kazati, da su bila ova temata u nekim cikličkim kombinacijama na svršetku



Sl. 11. Sv. Primož kod Kamnika, Marija tka zastor za najsvetije.

srednjeg veka veoma popularna. Naš primerak daje jedan od veoma bogatih i dobro promišljenih programa. Postao je ovaj ciklus verovatno putem izbora iz mnoštva popularnih temata koji spadaju u ovaj program te mi se

[1]) Upor. Beissel o. c. str. 463 sl.

čini, da njegovu nesumnjivo severnu, odnosno srednjeevropsku provenienciju dokazuje baš onaj već spomenuti za slikanje mnogih oltara konvencionalni početak (3 prve slike). Četvrta slika Rodjenje Majke božje odgovara početku mnogih Biblija pauperum te se nalazi stalno takodjer u Speculum humanae salvationis. Ulazak u hram opet je stalna tačka iz Speculum h. s. Rad Majke božje u hramu (tkanje zastora za najsvetije u hramu) nalazi se retko, ali prestavlja ipak tradicionalnu temu, kako to dokazuje primerak u prozoru katedrale u Regensburgu. Sledeće 4 scene nalaze se stalno u istom redu Bibliji pauperum, samo što tamo ide zaruka s Josipom pre naveštenja (jednako i kod Giotta), kod nas pak dolazi naveštenje pre zaruke. Pretposlednja scena, obrezanje Isusa, retka je, ali ipak je nalazimo i pre na oltarima (n. pr. na M. Pachera oltaru u St. Wolfgangu). Poslednja scena, žrtvovanje Isusa u hramu, opet ide u okvir Biblije pauperum i oltara te je veoma rasprostranjena.

U općenitom scene, kako ih je prikazao naš slikar, nemaju osobito novih ikonografskih crta, ali su ipak tri medju njima veoma značajne za njegovo shvaćanje i njegovog doba shvaćanje i interpretiranje tradicionalnih ikonografskih shema i temata. Tako je n. pr. rodjenje Majke božje (sl. 10), ako je brzo pogledamo, podano prema sredovečnoj tradicionalnoj shemi (Marija leži, pripreme za kupanje novorodjene), ali ipak ova shodnost je samo prividna i nalazi se u shemi rasporeda prestavljenih elemenata, u istini pak daje nam potpuno realističku žanr-scenu: Marija leži na realistički (savremeno) naslikanom krevetu, u prvom redu neka žena sprema kupelj, u pozadini druga donosi jelo. Ovaj način prestavljanja, koji je osobito bogato epski raspleo u svom životu Majke božje A. Dürer početkom XVI v., zadržao je svoj arhaički karakter nesumnjivo pod uticajem Biblije pauperum i sličnoga gde je ova scena fiksirana u tom obliku kao uvodna scena.[1]) Isto možemo primetiti na slici „Marija tka zastor za najsvetije“ (sl. 11). Takodjer ova scena promenila se je u sjajnu žanr-scenu iz kućnog života. U istom okviru nam se prestavlja i scena obrezanja maloga Isusa. Tako vidimo svuda (prividno jedinstvo u tradicionalnoj kontinirujućoj shemi sv. 3 kralja, krajnje realističko interpretiranje tradicionalnih ikonografskih shemata u rodjenju Majke božje i tkanju zastora itd.), da stojimo doduše još na temelju sredovečne ikonografije, koja je putem novih elemenata dobijenih iz duha novoga vremena i novog odnošaja prema prirodi već toliko promenjena, da traži takodjer novu slobodniju grupaciju. Ovakovo delo moglo je nastati samo na raskršću dvaju epoha.

Na ovom mestu treba da obratim pažnju na srodstvo opisanih kompozicija u baš konstatovanim crtama sa delima nemačkog majstora M. R. (verovatno Max Reichlich) kao što su na pr. Rodjenje Majke Božje, Poseta kod Elizabete, žrtvovanje Isusa u hramu na vanjštini unutrašnjih krila

[1]) Upor. K. Atz.-St. Beissel, Die kirchliche Kunst in Wort und Bild, 4. Aufl. Regensburg. Str. 70, slika 116.

oltara u Heiligenblutu u Koruškoj i Rodjenje Majke Božje i Poseta kod Elizabete u galeriji u Schleisshelmu. U ovim slikama od kojih su Scheisshelmske datirane iz g. 1502, heiligenblutske pak H. Senoper[1]) datira u drugi decenij XVI stol. imademo dokaz, da majstor slika kod sv. Primoža nije osamljen nego da se baš ovom značajnom crtom veže sa općim stavom umetnosti prvih decenija XVI stol. u Srednjoj Evropi.

Još više nas u ovoj spoznaji utvrdjuje već samo površna stilistička analiza naših slika. Delomice već smo se dotakli ovog pitanja i u dosadašnjem razmatranju. Karakterističan je n. pr. način kako je tu rešen odnošaj slika prema steni. Neka iluzionistička tendencija u tom obziru je kasno gotskom slikarstvu rekbi bitna; barem u slikanim gotskim presbiterijima, od kojih nam se sačuvao veliki broj u alpskim krajevima i takodjer u Sloveniji. Kao vrlo značajan primerak navodim radnje kranjskog slikara Johannes de Laybaco, koji je u prezbiteriju crkve na Visokom (g. 1443) naslikao galeriju stubova stojeću na drvenim profiliranim konzolama i pokušao dapače odati perspektivno delovanje jedinstvenog gledišta na ovu prividnu arhitekturu. Ova tendencija ostvariti neku organičku vezu izmedju slika i stene uvek se više ili manje oseća u alpskom slikarstvu, ali je u istom obliku poznata i talijanskome. Upozorujem samo kao na osobito jasan i alpskim sličan primerak na slike u kapeli na evandjelskoj strani presbiterija crkve S. Domenico u Turinu, gde nalazimo apostole naslikane u galeriji stubaca i lukova, koja se diže na kamenitim konsolama. Ova tradicija živi još i u slikama kod Sv. Primoža. Osobito je jasna na južnoj steni, na kojoj je slikar rasporedio 12 slika u slikanoj arhitekturi iz profiliranog venca nad masivnim prizemkom, stubaca, greda, konsola i „Masswerka“. Čini ti se, da gledaš kroz velike više puta razdeljene prozore u prostorije, u kojima se dogadjaju scene. Ova iluzija, koja je u slikarstvu XV stol. veoma problematična, tu je ovako već mnogo napredovala i kako smo videli kod slike sv. 3 kralja dosta je i uspela.

Interesantno je takodjer slediti u našim slikama *odnošaj prema prirodi.* Uzmemo li n. pr. sliku sv. 3 kralja, onda nam sé na prvi mah čini, da izmedju nje i njezinih prethodnica ne postoji nikakva bitna razlika. Shema uske pruge terena pred redom humaka, koji onemogućuju razvitak u dubinu, potpuno je tradicionalan. Odnos figura do prostorije takodjer nije ni iz daleka pravi, premda moramo da priznamo neki napredak u ovom pravcu. Uzmimo ma koju prostoriju na južnoj steni pa ćemo naći, da je svaka za naše iskustvo o pravim odnošajima premalena, ali da usprkos tome relativno ipak dostaje nekome realističkome osećaju, da ova prostorija okružuje ljude te ne prestavlja samo kulisne pozadine, kako je to bilo često još i u 2. pol. XV stol. Gotski prоvincionalni slikar imao je neku shemu, s kojom je udovoljavao najprimitivnijoj potrebi po prostornoj iluziji, naš slikar pak nekako traži uvek novih realističkih prostorij-

[1]) Upor. H. Semper o. c. str. 157 sl., kao i slike 35, 36 i 38.

skih motiva tako da izmedju 7 scena, koje se dogadjaju u prostorijama, ova ni u dve medju njima nije jednaka. Slično pokušava varirati u nekim uskim granicama i perspektivičku tačku promatranja. Slobodnim pogledima u pejzažu on se uklanja te u ovakvim slučajevima obično zatvara pogled na jednoj strani brežuljkom, na drugoj zgradom (Susret kod zlatne kapije i Poseta kod Elizabete) ili uopće brežuljcima (sv. 3 kralja, Pojava andjela Joakimu), tako da se s jedne strane ukloni svakome previše komplikovanom problemu perspektive, s druge ipak pobudi utisak prilične istinitosti. U općenitom, ovaj odnošaj prema prostoriji isti je kao u nemačkoj umetnosti kraja XV i poč. XVI stol. uopće (H. Holbein star., Dürer itd.) s tom iznimkom, da je problem prostorije jasno samo akcidentalnog značenja, u nekom smislu shematički rekvizit sa baš toliko realitičkih crta, koliko je potrebito, da i na njem poznajemo novo vreme. Samo u slici nevolja upotrebio je opširnu vedutu, koja je zbog preočitog kontrasta medju grupom u prvom redu i pozadinom samo kulisa, postala bez obzira na celinu. Izmedju prvog reda i pozadine zeva propast, jer nema prelaza, pošto slika nema srednjeg reda. Pokrajina u pozadini uzeta je sa povišenog stanovišta, jer je slikaru stalo pre svega do preglednosti. Ali takodjer ova slika usprkos opreci izmedju pozadine i prednjeg reda odgovara općenitom karakteru umetničkog stvaranja po-četkom XVI stol.



Sl. 12. Sv, Primož kod Kamnika, poseta kod Elizabete.

Karakterističniji od opisanih elemenata za našeg umetnika je njegov odnošaj prema čoveku, kako ga prestavlja, i prema dogadjajima. Sva njegova pažljivost koncentrira se naime na njih. Kod prestavljanja dogadjaja on je u prvome redu jasan. Da postigne ovu jasnoću, on se ograničuje na najnužniji broj učesnika i ako treba veće mase, on i njih deli u lako pregledne grupe. Kod sv. 3 kralja naglasili smo već neki ritam, prema kome je razdelio elemente dogadjaja po plohi. Dapače u slici nevolja, gde je prestavljen veći broj dogadjaja, ovo mnoštvo nigde ne utiče medjusobno na štetu jasnosti pojedinoga dogadjaja. Karakteristična je u ovom pogledu južna stena, gde je svaka scena epski,

iako krajno ekonomski, složena, a ako je promotrimo bliže, moramo da priznamo, da je svaki prizor, premda reduciran na najnužnije kretnje glavnih lica, ipak pun čuvstva, koje se prenosi i na posmatrača. I baš ova strana daje scenama prestavljenim našim slikarom milinu idila, neku draž koja usprkos realizma dogadjaje pretvara u legendarne — put još nigde nije odnela pobedu nad duševnim svetom i novo vreme nad baštinom srednjeg veka. U vezi s time i tipovi obraza usprkos realističkim crtama, koje se čine često upravo portretne (n. pr. tipovi pod plaštem Majke božje), skroz su idealizirani. Usprkos tome pak ovi su idealni tipovi nešto bitno drugo nego oni gotske umetnosti sredine i delomice i druge polovice XV veka. Naši tipovi odgovaraju potpuno preokretu, koji se u tom pogledu desio utoku 2. pol. XV stol. najviše pod uplivom holandskog, a na prelazu u XVI stol. talijanskog slikarstva, kod kojeg procesa odlučno je sudelovao A. Dürer. Ovaj renesanskim tipovima i renasanskim lepotnim idealom oplodjeni rod čoveka vlada kod našeg slikara potpuno. Primetite samo upravo romansku eleganciju one dvojice u slici sv. 3 kralja, koji drže plašt Majke božje (Tabla VII, sl. 1). Pak pogledajte onda pojedina lica. Bradati stari kralj (Tabla VII, sl. 2) napominje mletačke tipove, mladi svetac za plaštem Majke božje renesanske mladiće, staro lice onoga, koji se u pozadini nad



Sl. 13. Sv. Primož kod Kamnika, obrezanje malog Isusa i žrtvovanje Isusa u hramu.

lovcem sa sokolom okreće natrag, na karikaturni realizam Lionardovih studija (Tabla VI, sl. 1). Dapače u osećaju neke elegancije s kojom su dati dogadjaji kao Majka božja u hramu kod tkanja ili poseta kod Elizabete podsećaju nas na renesanske primerke, premda ne možemo nigde navoditi direktnih veza. Taj realizam, koji nije ni najmanje kako se na prvi mah čini, individualan, portretan, već takodjer samo konvencionalan, vanredno je bogat tipovima i njihovim varijacijama, te mu se možemo diviti sa više strana: kako n. p. jedanput sa ljubavlju potanko crta stražnji dio konja drugoga kralja u svim anatomskim značajnostima; isto možemo primetiti kod deteta Isusa ili kod dobro sačuvane figure debelog kuhara. Ovi detalji dokazuju takodjer, koliko smo izgubili na drugim mestima, koja su se gore sačuvala. Drugi put iznenadjuje nas realizam s kojim je izražen karakter nekih lica n. pr. spomenutog već starca na konju, koji je protegnuo svoj dugi mršavi vrat te ljubopitno gleda natrag; najsjajniji je u tom pogledu svakako kuhar (sl. 1), zatim žena, koja proba prstima vodu za kupanje novorodjene (sl. 10) ili žena, koja sedeći šije (sl. 11) te je upravo večno lepa u elegantnoj kretnji, koju joj nameće njezin rad, ili ona iza nje, koja savija klupko (gledaj prste njezine leve ruke!), onda služavka, koja nosi darove u sceni posete kod Elizabete i pevac i operator u sceni obrezanja (sl. 13). Uzmimo onda realizam dogadjanja: gledaj n. pr. lovce, koji *koračaju* ispred crnoga kralja ili grupu dvorskog ludaka i svirača ili onu dvojicu, koji gledaju zvezdu; osobito visoko se popeo naš slikar u potenciranju akcijskog mome nta njegovog doživljaja u slikama južne stene. U tom pogledu prva je svakako slika posete Marije kod Elizabete (sl. 12): Kontrast stare i mlade žene; stara uhvatila mladu obema rukama za ruku i ovo hvatanje ruka elegantno dugim prstima i energički obuhvat Marijine ruke iza pesti sadrži toliko osećaja, kako ga retko nalazimo.[1])

Realizam našeg slikara ima sve znakove t. zv. nemačke renesanse poč. XVI stol., a ima takodjer upravo za svoje vreme karakterističke tipove lica, koji su bili uzrok u svoje doba, da su pokušali da ih portretski interpretiraju[2]). Nesumnjivo pak nekoje su figure, kao n. pr. ceremonijar, koji drži mač staroga kralja (Tabla VII. sl. 2.) po obćenitom osećaju, koji odiše iz tipa njegovog lica i karaktera, ili sveti biskup Erazem toliko značajne da ne možemo da ih metnemo u drugo vreme nego na poč. XVI stol. Ovo isto vredi i za lice kralja, koji kleči pod plaštem (Tabla VII. sl. 1.) ovo lice izrazito je habsburško i opominje direktno na cara Friderika ili Maksimiliana.

Veoma značajna i barem delomično namerna čini mi se pak visoka

[1]) Ovaj motiv nalazimo i kod drugih majstora, n. pr. kod B. Zeitbloma (Beissel o. c. str. 221), gde je mnogo više konvencionalan nego u našem primeru.

[2]) A. Jellouschek, Die Filial-und Wallfahrtskirche Sti Primi und Feliciani bei Stein u Mitteil. d. hist. Ver. f. Krain 11. g. 1856, str. 12 sl., pokušao je lica pod plaštem identificirati kao portrete tada istaknutih vodećih ličnosti, kod čega je on a priori polazio sa pogrešne premise, da su slike postale skoro posle g. 1472 i na ovoj pretpostavci bazirao interpretaciju tobožnjih portreta.

dekorativnost ovih slika. Ako ih promatramo općenito, deluje na nas samo arabeska kretnja i mozaika boja. Čini se osobito na severnoj steni, da je slikar velike mase boje namerno razdelio. Upornu tačku tvori modra, koja se ritmički opetuje na plaštu drugoga kralja, na plaštu sedeće Madone i odelu Marije sa plaštem. Druga dekorativno osnovna boja je tamnocrvena. Takodjer južna stena prestavlja odličan dekorativni efekat modrih, tamnocrvenih i belih pega.

Datiranje: Dosada su ove slike vrlo različno opredeljivali glede vremena postanka; pojedini datumi varirali su medju sobom za celih 100 godina. Prvi koji je o njima pisao, A. Jellouschek[1]), mislio je, da su postale istovremeno sa crkvom; prema njegovom čitanju godišnje brojke na bolti skoro posle g. 1472. Kako smo već spomenuli, lica pod plaštem Marije pripisao je on istaknutim ličnostima onog doba. Graus[2]) im je opredelio dobu postanka na kraj XV ili poč. XVI veka. Uporna tačka, terminus post quem, bila je za nj g. 1471, godina najvećeg turskog napadaja na ovu okolicu i odjek turskih okrutnosti u slici nevolja. Po njegovom mnenju karakter je slika ranorenesanski ali ne severni, nego je njihov umetnik talijanskog porekla. — Ivan Frankè[3]) nije se tačnije izrekao glede vremena postanka, mislio je pak, da su slike delo triju majstora (severna stena — život Majke božje — slike ženskih svetaca kod prozora) i da mu se čini južna stena starija od severne. — V. Steska (o. c. str. 24 sl.) prvi je oslonio svoj sud na potpis na severnoj strani ispod slike sv. 3 kralja, koji glasi „Elias Wolff Anno 1592“ i zaključio, da slike potiču s kraja XVI stol. Pošto je opazio, da se na njima na južnoj steni nalazi nekoliko potpisa posetilaca starijih od godine 1592 i našao najstariju g. 1589, zaključio je, da je slikar verovatno ove godine počeo, a g. 1592 završio svoj rad. — Vredi takodjer da navedemo mnenje slikara Hansa Lukescha, koji je pre restauriranja slike pretražio i 2. jan. 1911 priopštio svoj referat biskupskome ordinariatu u Ljubljani.[4]) On je datirao slike *pre* g. 1550 i svojim mnenjem došao istini u blizinu, premda zbog novijeg u temperi izvršenog preslikanja nije opazio, da je ozdo freska te je sudio samo na temelju ikonografskih i različitih vanjskih momenata.

Već iz toga, što sam dosada rekao, postaje nam jasno, da druga polovina XV stol. (Jellouschek) i g. 1592 (Steska) apsolutno ne dolaze u kombinaciju. Takodjer talijanski majstor (Graus) potpuno je isključen.

Ali, kako je sa potpisom Elije Wolffa i godinom 1592? Ako ne bi proti ovoj godini govorio već stil naših slika i, kako ćemo videti, još drugi momenti, njezina je verovatnost uzdrmana već po slučajnim momen-

[1]) O. c.

[2]) St. Primus u. Felicianus bei Stein u. Kirchenschmuck, XVI. g. Graz. 1885. Str. 21 sl.

[3]) O. c.

[4]) V. Steska o. c. str. 23, primedba 44: „Die Bilder sind zwar schon mit Leimfarben ausgeführt, aber noch vollkommen gothisierend mit Anklängen an Dürer und wären vor 1550 anzusetzen.

tima, kojim takodje treba dati barem nekoliko vere. Ovi slučajni momenti potpisi su posetilaca crkve, koji su kojekakvim oštrim predmetom i posle sredine XVI stoleća crvenilom (Rötel) potpisivali svoja imena i datume u ili na maz sa slikama. Najviše nalazimo ovakovih potpisa na južnoj steni na prizemlju ili u blizini njegovog gornjeg kraja. Pretražio sam ih, koliko je to uopće moguće, i našao sledeče iz dobe okolo g. 1592 i *pre* nje, koliko se dadu pročitati:

1. — U pravokutnom okviru gotskim pismenima: **Hannß M(arkovi?) Got ist mein Hoff(nung) 159(3?).**

2. — U okviru latinskim pismenima: Lucas Stäbe, onda gotskim: **Hilf Gott in Leidt 1580 Jahr.**

3. — U okviru Michell Stan . . snig.

4. — E R V S Z X W.

5. — Jo . . . 159(2 ?).

6. — Geo . . . 158(6 ?).

7. — G B 89 (= 1589).

8. — **Hanß Ma(r?)khovitsch. Gott ist mein Hoffnung 1590.**

9. — Adamus 1590, 1.

10. — Anno 27 (svakako 1627) Deus refugium meum.

11. — 1585 Hic me adfuisse fateor W . . .

12. — 1588 Jār Hic me adfuisse fateor H(?) . . .

13. — 1591 Josephus Wret . . . itz.

14. — Michel Pisaniz 1591 i nejasan grb (ptica?).

15 — *Anno 1559*[1]) Auxilium meum a Domino Walthassar S . . .

16. 159ꝶ (= 1594).

159*V* (= 1595), 1595

i globus sa krstom

1599, 159ꝶ (= 1594)

MDXCIII

859ꝶ (= 1594).

17. AH (A. H.) 88 (= 1588).

18. — Hic fuit Sebastianus Makill(?).

19. — Mathias Huebmann.

20. — A⁰ 1626 die uero 1. Junii hic fuit reverendus dominus Matthias Skerbezius miserrimus sacerdos et peregrinus labacensis m(anu) propria.

21. — Pietro P. Gallo Goritiensis.

Na severnoj steni uspelo mi je samo pod Isusom koji kleči u slici nevolja pročitati ovo: A planta pedis usque ad verticem non erat in eo

[1]) Potpuno sigurno. Godišnju brojku tek sam ja sam delomice oslobodio kreča.

sa . . . s. — Na slikanom vencu prizemlja na beloj pruzi, na kojoj se nalazi potpis E. Wolffa, našao sam pod crnim kraljem teško čitljiv potpis sa crvenilom (Rötel): Michael.

Iz ove množine potpisa, od kojih je većina iz dobe pre g. 1592, postaje nam jasno, da slike ne mogu da budu tek iz kraja XVI stol. Ali i potpis E. Wolffa sam nema znakova, koji bi nas mogli uveriti, da je to *potpis umetnika.* Nalazi se na beloj pruzi venca prizemlja pod predjašnjim nogama rasedlanog konja i paža koji gleda zvezdu. Izradjen je *crvenilom* (Rötel; ja se barem nisam mogao uveriti, da bi to bila boja) i nedostaje mu već na prvi mah ozbiljnost i *reprezentativnost* starih umetničkih potpisa (sl. 15). Napis počinje s *krstom,* koji se veoma često nalazi kao početak starih potpisa posetilaca; u našem slučaju stiliziran je u obliku pisma L sa vodoravnom crtom u sredini. Za tim dolazi tanko zacrtan monogram latinskih slova WE — početka njegovog imena a onda gotskim slovima ispisano *Elias Wolff,* zatim malo manje i uzvišeno latinicom *Anno,* te opet veliko *1592.* Celi potpis dakle ovakav je: *† WE Elias. Wolff Anno 1592.* Ja mislim, da bi se slikar, koji je dovršio tako veliko i ozbiljno delo, drukčije potpisao, ako bi se uopće potpisao. Potpisi gotskog doba, ako ih uopće nalazimo, veoma su rečiti, obično nam kažu kada je bio rad dovršen, ime utemeljitelja i ime slikara, koji uvek izričito kaže, da je on slikao. E. Wolff pak o svom karakteru uopće šuti. Još više od gotskih rečiti su potpisi kraja XVI stol., kad se pojavi na potpisima ne samo masa titula nego i bogoljubnih uzdisaja te ne možemo misliti, da dokumenat o takvom delu ne bi izgledao inače nego potpis E. Wolffa. — Istina je, da se medju imenima slikara Chönovog doba poč. XVII stol. nalazi i neki Elias Wolff, ali ova jednakost u imenima ne dostaje za identifikaciju. Osim toga veoma nam je teško ono što znademo o slikaru E. Wolffu[1]) (imenovan je u Chrönovim zapiscima g. 1626 i 1644) dovesti u sklad s autorom naših fresaka, kako nam se po njima prikazuje. Ovo delo morao bi Chrönov Wolff, pa makar da su dva, dovršiti u veoma ranim godinama; rad sam po svome stilističkom karakteru, kako ćemo još potanko izložiti, pada u 1. pol. XVI stol. te bi ga g. 1492 mogao izvršiti samo veoma star slikar, koji je učio svoj posao još u prvoj polovini stoleća i kasnije nije bitno napredovao. Ali ne možemo zamisliti slikara, koji bi posle 40—50 godina rada slikao još uvek jednako kako je počeo; ni kod običnog zanatlije se to ne može zamisliti. S druge strane moramo ipak da priznamo, da je potpis E. Wolffa nešto presvečan za običnog posetioca. Neki (Jellouschek) su navodili g. 1592 kao godinu prve restauracije slika. Otkuda im je ovaj izveštaj, ne kažu, ali verovatno je to samo kombinacija na temelju toga potpisa.

Jedini historijski dokumenat, koji govori o našim slikama, to je list kamničkog župnika Sebastijana Trebuhana od 6. jun. 1597 patriarhi u Videm (Udine). List kaže, da je ova crkva lepa i *urešena slikama* kao retko koja

[1]) Upor. V. Steska o. c. str. 24.

u Kranjskoj; ovamo dolaze mase hodočasnika, ali ljudi, od kad su saznali, da se u crkvi na humku ne čuvaju više svete mošti, *počeli su napuštati hodočašće* te postoji strah, da hodočašće *uopće prestane*.[1]) Da su slike u istini postale g. 1592, pisac bi sigurno primetio barem, da je bila crkva *nedavno* slikana. A osim toga i žalba da hodočašće prestaje, govori protiv postanka u to doba. Ovakav rad mogao je postati samo u doba procvata ove crkve.

Ali slike same sadrže dosta momenata, koji pričaju o vremenu kada su po prilici postale i ove momente apsolutno ne možemo dovesti u sklad sa krajem XVI v.

Najpre *stil*. Neposrednu vezu sa gotikom konstatirali smo u množini bitnih crta. Veza slika sa stenom jedna je od njih, ali važna. Verovatno namerni iluzionizam pogleda ispod arkada u slici sv. tri kralja rodio se iz drugoga duha i na početku XVI veka više nas ne iznenadjuje. Utvrdili smo dalje da ima broj kompozicionalnih shema, medju kojima su najvažniji sv. tri kralja i slika nevolja sa Marijom s plaštem, tradicionalni karakter u odlučno kasnogotskoj formulaciji, kod slika sv. tri kralja su jasnom tendencijom podati dogadjaj usprkos nerealističkom temelju, koliko moguće verovatno. Duboko sredovečnu tradiciju sadrži isto tako i slika rodjenja Majke božje, samo je nju novo doba u skladu sa svojim tendencijama promenilo u žanr. Razvitak problema prostorije odgovara stanju na početku XVI v. Približili smo se karakteru vremena i putem tipova, koji odgovaraju potpuno novom vrlo značajnom repertoaru realističkih lica umetnosti u Dürerovo doba. Neki obrazi tako su značajni, da je uopće nemoguće staviti ih u koje drugo doba (orlonosi habsburški obraz kralja pod plaštem, sedobradi stari kralj, debeli ceremoniar ili bezbradi svetac za plaštem Majke božje).[2]) Ali ima i druge ikonografske crte, koje su značajne za doba postanka slika. Spomenuli smo već, da se ljubaznost pozdrava Elizabete prema Mariji izražava slično kao kod Zeitbloma na svršetku XV veka.[3]) Još više znakova svojeg doba pokazuje scena obrezanja Isusa. Ova scena kao celina je žanrska slika, koju teško možemo zamisliti bez sudelovanja holandskog umetničkog miljea prve polovine XVI veka. Osobito nas opominje na holandske realističke kreacije prve polovine XVI veka glava muškarca sa naočalima koji vrši operaciju i onoga koji na levoj strani peva.

„Masswerk", koji ispunjava vrhove slikanih ploha, ima poznogotski karakter. On je doduše dekorativno samovoljno komponiran, ali je ipak još toliko razumljiv u svojoj funkciji, da se nama čini već n. pr. u sredini XVI stol. nemoguć te bi ga najpre još datirali okolo g. 1520. Interesantan dokumenat formalno dvoličnog doba, u kojem su postale naše slike,

[1]) V. Steska o. c. str. 6.

[2]) Isti tip nalazi se na slici Majke božje sa plaštem u prezbiteriju crkve u Marenberku. Ova slika je datirana sa g. 1523.

[3]) Gl. sliku 221 kod Beissela o. c.

pružaju nam arhitekture. Uz potpuno gotske (u sceni obrezanja, neprimanja Joakimova dara, sobe u kojoj Marija tka zavesu) nalazimo i potpuno renesanske (rotunda, gde se dogadja navеštenje, u sceni darovanja Isusa u hramu i u sceni zaruke). Arhitekture u sceni sv. 3 kralja imadu još sve sredovečni tvrdjavski karakter. Ženski sveci uz prozore na južnoj strani stoje na lepim gotskim konsolama karakterističkim za kasnu gotiku prvih decenija XVI stol. Nad glavama nalaze se baldahini s fialama, koje se gdegde prepleću sa svojim vrhovima — takodjer veoma značajan motiv ovog doba. Svuda su gotske forme prikazane bez primesa tudjih elemenata a jednako su čiste i renesanske. Karakteristična je u tom pogledu renesanska dubina završena motivom školjke kod slike sv. biskupa Erazma. Potpuno je jasno, da su se nalazila u mašti umetnika dva sistema, koja su mu bila jednako domaća premda gotika još nadmašuje. Karakteristički nam se isto to pokazuje i kod predmeta umetničkog zanata. Lepe gotske primerke naslikao nam je naš slikar n. pr. u arci mira, koja ima oblik običnog gotskog sanduka, na čijem se krovu nalaze dva andjela; uz oltar sa arkom mira na stepenicama nalazi se lepa kadionica; krevet, na kojem leži mati Marije prestavlja lep primerak gotskog pokućstva. Karakterističku renesansku robu nose kralji u dar Isusu: crni kralj posudu u obliku roga, drugi kralj okruglu širokome kaležu sličnu posudu na čijem se kraju nalaze andjeli; Majka božja, koja prima kraljeve, sedi na sklopljivoj stolici (Faltstuhl), karakterističnoj za 1. pol XVI veka.

Ali još jedan put ka datiranju pružaju nam ove slike, naime *haljine* u koliko slikar reproducira odelo svog vremena.

Karakteristične haljine, koje nalazimo na našim slikama, sve se dadu opredeliti u okviru prvih triju decenija XVI stol.: važno je, da ne nalazimo još karakterističnih novih elemenata, koji prodiru oko g. 1530.[1]) Karakteristični elementi nošnje na našim slikama sledeći su:

a) *kod muškaraca:* Dugačke *kose* koje padaju na ramena (n. pr. kod paža, koji pokazuje na zvezdu, kod debelog ceremoniara iza staroga kralja, kod cara i kneza u slici nevolja i kod obojice svetaca, koji drže plašt,) (Tabla VII, sl. 1 i 14); uz to nalazimo isto tako već na kratko ošišanu kosu. Moda dugačke kose karakteristična je za kraj XV veka a u XVI v. pomalo prestaje; rešiteljna promena pak dogodi se tek oko g. 1520. — *Cipele* (Tabla VIII, sl. 1. 2) na našim slikama imadu sve spreda širok oblik, koji se je pojavio na kraju XV v. te je značajan za 1. polovinu XVI v. — *Čarape* (Tabla VI, sl. 1, 2) do kolena odlučene su od čakšira (n. pr. kod prednjeg lovca ispred deve crnog kralja, kod paža, koji gleda zvezdu ili mladog ceremoniara iza staroga kralja); ova veoma značajna novost pojavljuje se tek na početku XVI stoleća. Karakteristična za ovo vreme takodjer je *kabanica* kod obojice ceremoniara iza staroga kralja i cara pod plaštem Majke božje. — I

[1]) O onom što ide upor. W. Quincke, Handbuch der Kostümkunde, 3 Aufl. Leipzig 1908, str. 132 sl. Trachten der Neuzeit. — Fr. Hottenroth, Handbuch der deutschen Tracht, str. 499 sl.

kod *žena* nalazimo čitav broj značajnih crta. *Kose.* Ako glava nije pokrivena kao kod švalje u sceni tkanja zavese ili služavke u sceni posete kod Elizabete, kosa je spletena u lepe pletenice, koje su zavijene u venac (sl. 11 i 12). Ovakve figure nalazimo često i u skulpturi početkom XVI stol. (kipovi na oltaru južnog broda crkve u Crngrobu). Najviše puta je glava pokrivena pokrivom u obliku (Haube) i to najrazličitijih oblika: dva put dapače u obliku čalme (leva mati u sceni ubijanja nevine dece i žena iza kneza pod plaštem Marije) (Tabla VII sl. 1). Ova raznovrsnost pokriva u obliku (Haube) karakteristična je za drugu polovinu XV stol. Posle g. 1520 pokriv toga oblika pomalo potpuno prestaje. Kosa, koja se vidi ispod pokriva više puta pokrivena je mrežom (Haarhaube) (kod žene izmedju cara i kneza u slici nevolja i kod sv. Katarine). Veoma je značajan za žensko odelo *izrezak na prsima i rukavi* (Tabla VII. sl. 1, sl. 6, 7 i 10.) Izrezak na prsima uvek je dubok, ali u svakom slučaju dosta visoko pokriven košuljom, koje gornji kraj pokriva prsi vodoravno i pušta vrat go, ali nikada ne stiže pod vrat. Ovo je važno, jer se duboki izrezak održao do približno 1520 a takodjer i košulja u isto doba stiže visoko pod vrat, gde se završuje u nabranoj ogrlici (Krause); od toga značajnoga detalja kasnije nošnje na našim slikama ne nalazimo ni traga. Gdegde je haljina na prsima otvorena upravo do pojasa te je otvoreni deo držan zajedno pomoću vrpce izvedene u cikcaku (n. pr. kod ženskog sveca sa probodenim vratom ili sv. Katarine). Na rukavima nalazimo karakterističan prosek na laktu ili takodjer po celoj dužini na stražnjoj strani: u ovom su slučaju rukavi mestimično spojeni, kroz otvorene komade pak promaljaju se široki rukav i košulje. Gledaj u tom pogledu žene u sceni ubijanja nevine dece, koje imadu rukave otvorene poprečno na laktovima; po duljini otvorene rukave imade služavka, koja



Sl. 14. Sv. Primož kod Kamnika, dvojica poslužitelja gledaju zvezdu.

u sceni rodjenja donosi jelo i služavka u sceni posete kod Elizabete. — Veoma karakteristični rukav, koji dopire samo do lakta sa širokim rukavom košulje koji dole visi kod sv. Katarine i žene koja savija klupko, nalazimo n. pr. u slici iz legende o kraljici Sabe u kapeli Smiška z Vrchovišť, u crkvi sv. Barbare, u Kutnoj Hori kod žene koja drži skut (Schleppe) kraljice.[1]) Ova slika je iz kraja XV veka. Sličan rukav vidi takodje na XXXVIII listu broj 693 dela Zur Geschichte der Kostüme nach Zeichnungen von Louis Braun, W. Diez etc, (izišlo u Münchenu kod Braun & Schneider, bez godine) iz prve trećine XVI veka. — Veoma značajan široki rukav ženskog sveca s probodenim vratom (slika 7) nalazi se u istoj zbirci broj 420 iz prve trećine XVI stol. — Haljine razvojne faze kako je nalazimo u freskama crkve sv. Primoža nalazimo i kod nemačkih slikara početka XVI stol. n. pr. kod A. Dürera (u J. Friedländer, A. Dürer str. 37 dve žene iz otprilike 1495; str. 159 car Maksimilijan; u Burger-Schmitz-Beth, Deutsche Malerei III, sl. 102. Elspet Tucher iz circa 1500, sl. 104, slika žene iz 1503); kod L. Cranacha star, (upor. slike u C. Glaser, Lucas Cranach, Leipzig 1921), koji slika na početku svog rada još ove kostime i tek kasnije prelazi na modu sredine XVI v. — Karakteristične za ovu modu takodjer su bogate kese koje vise o pojasu n. pr. kod Elizabete a osobito lep primerak kod staroga kralja (Tabla VII, sl. 2). Vrstu primeraka iz g. 1510—1540 gledaj u A. Racinet, Geschichte des Kostüms, deutsche Ausgabe von A. Rosenberg, III Bd. Berlin 1888, tablica Europe XV—XVI str. br. 5, 6 i 7; osobito br. 7 veoma je srodan kesi staroga kralja. Kostimi na slikama crkve sv. Primoža govore dakle za prva dva decenija XVI stol.

Još nam ostaje jedan put, kojim ćemo možda moći još bliže opredeliti vreme postanka naših slika naime:

Odnošaj fresaka kod sv. Primoža prema drugim spomenicima stenskog slikarstva u Sloveniji na kraju XV i na početku XVI veka. — Spomenici, koji dolaze kao uporedni materijal u obzir sledeći su:

1. — Freske novijeg sloja u staroj crkvi sv. Osvalda na Jezerskom. Vreme postanka kraj XV v.

2. — Freske u presbiteriju crkve sv. Ulriha na Križnoj Gori kod Škofje Loke. Postanak nekako u 1. deceniju XVI v.

3. — Freske u presbiteriju i brodu crkve u Praprečama, datirane sa g. 1522 i 1524.

4. — Freska Majke božje sa plaštem i sv. Ana Samotreća (Selbdritt) u presbiteriju župne crkve u Marenberku, datirana sa g. 1523.

5. Legenda sv. Jakova na vanjštini crkve u Bodeščama. Datirana sa godinom 1524.

6. — Ulomak fresaka u Kamniku u donjoj kapeli na Malom Gradu iz 2. ili 3. decenija XVI v.

7. — Ostaci fresaka u kapeli kraj kapele „božjeg groba“ u Dednom

[1]) Gl. Zd. Wirth, Kuttenberg, Praha 1912, sl. 28.

Dolu kod Višnje gore iz otprilike 3. decenija XVI stol.

8. — Freske kapelice u šumi kraj Crngroba iz 2. ili 3. decenija XVI stol.

9. — Dela *Majstora presbiterija sv. Osvalda* iz trećeg i četvrtog decenija XVI stol. (Presbiterij sv. Osvalda kod Škofje Loke, koji je jedini datiran, iz god. 1534).[1]

U celoj ovoj grupi spomenika nalazimo osim dela Majstora presbiterija sv. Osvalda i slike u Bodeščama zajedničke crte, koje dozvoljavaju da se zaključi o vrlo značajnoj stilističkoj struji u čijoj su posledici one postale. U užu grupu stavljam Jezersko, sv. Ulriha na Križnoj gori, Sv. Primoža nad Kamnikom, kapelicu kraj Crngroba i Kamnik. Ostale pak spomenike uzimljem u obzir samo kao pomoćnu grupu, koja ima samo nekoje od značajnih crta.

Iz označene uže grupe do sada je samo Jezersko stilski i vremenski ustanovljeno.[2] Najbliže su njima prema nekim stilskim crtama freske na Križnoj gori, samo što su realistika dogadjaja i lica dosta napredovala. Ali ipak ima i neka uža srodnost u tipovima, osobito u licu službenika, koji prima pileće bedro te ga nosi kralju, onda u licu mršavog biskupa i u dekorativnim motivima iz finih belih lozica na crvenoj pozadini kraj prozora i iz plastičkoga u sredini izdubljenog diska koji je karakterističan rekvizit ornamentike ovih dveju crkava. Zajednička je njima i upotreba slikanog „Masswerka“ na bolti sa namerom podati ga plastički realno. Ali ipak realizam slikara na Križnoj gori dosta nadmašuje onaj na Jezerskom. Osobito sjajnu figuru stvorio je njegov majstor u licu staroga biskupa u pozi govornika. Ako uporedimo ovaj realizam sa savremenim nemačkim naći ćemo mu tamo nenadnu paralelu kod H. Holbeina u slici ručka iz legende sv. Ulriha iz g. 1512.[3] Križnu goru možemo bez obzira na paralelno stanovište Holbeinove slike do realnoga sveta datirati negde izmedju g. 1500 i 1510, da dobijemo potrebito rastojanje prema Jezerskome i opravdamo s druge strane blizinu sa sv. Primožem.

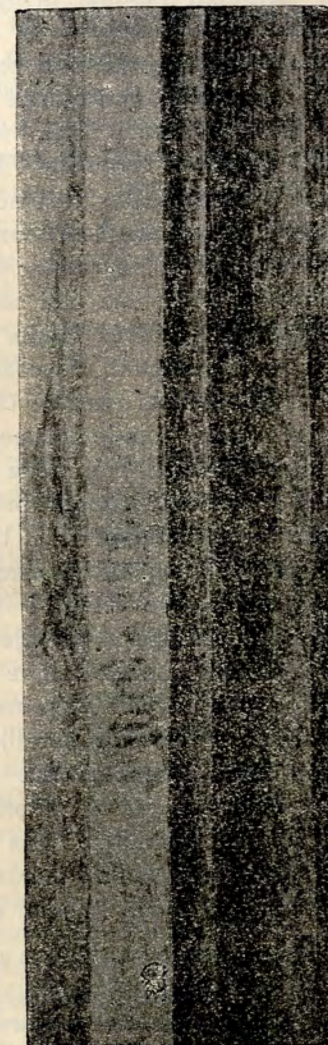
Križna gora imade isto tako neke druge crte srodne Jezerskome, koje kod sv. Primoža ne nalazimo a koje još dulje vreme žive u našem slikarstvu. Tako n. pr. značajno kasnogotsko „uho“, dekorativno prevrnut kraj plašta, što je isto tako karakteristično za kraj XV i početak XVI stoleća. Pored toga vrlo značajan je oštro slomljeni poredjaj nabora, koji ovi slikari upotrebljavaju više dekorativno nego realistički. Sravnite samo rukav biskupa, koji pruža službeniku pileće bedro, ili veoma značajni, skoro kaligrafski poredjaj nabora odela andjela na bolti. Ovaj poredjaj nabora upotrebljavao je vrlo vešto, ali samo još dekorativno, slikar u Praprečama u 3. deceniju XVI v., dok ga slikar kod sv. Primoža upotrebljava u više

[1] U kratko gledaj o tome u članku F. Stelè, Gotsko slikarstvo na Kranjskem u Bulićevom zborniku, Split—Zagreb 1924 str. 488 sl. i u Fr. Stelè, Oris zgod. umetnosti pri Slovencih, Ljubljana 1924, str. 31, 32 i 33 sl.

[2] Fr. Stelè, Gotske freske na Jezerskem u Zborniku za umetn. zgodovino I. l., str. 109 sl.

[3] Heidrich, Altdeutsche Malerei, sl. 183.

umerenom obliku, ali ipak na veoma srodan način (upor. žene koje prisustvuju zaruci Marije i plašt sv. Erazma). Najdalje u shematiziranju ovoga stila poredjaja nabora išao je Majstor presbiterija sv. Osvalda koji je načinio iz njega samo još sistem za mehaničko podražavanje.



Sl. 15. Sv. Primož kod Kamnika, potpis Elije Wolffa.

U obzir uzeti treba takodjer *srodnost u koloritu.* Svi ovi slikari upotrebljuju veoma značajne boje, koje dele po stenama u velikim plohama. Ove su boje u prvome redu tamno-crvena, žuta, zelena, ljubičasta, bela. Značajno je upotrebljavanje ljubičastih sena i nekih drugih kombinacija boja. Crvenu boju sene ovi majstori s još tamnijom crvenom — crta, koju možete uporediti na odelu Krista na Maslinovoj gori na Jezerskom, na plaštu biskupa u slici napadaja medveda na Križnoj gori i na plaštu sv. Erazma kod Primoža. Veoma vole seniti belu sa ljubičastom. Ovu kombinaciju pokazuje na pr. na Jezerskom plašt Marije u sceni naveštenja; veliku ulogu ima ona na Križnoj gori na odelima andjela na bolti; kod sv. Primoža pak nalazimo je na odelu simbola sv. evandjeliste Mateja i nekim drugim mestima (n. pr. rukav jednoga iz pratnje na slici sv. 3 kralja izmedju crnoga i srednjeg kralja). Na svim ovim slikama srećemo takodjer belu boju senjenu sa žutom, žutu senjenu sa crvenom itd. Tragovi ovog kolorističkog sistema idu kroz sve gore nabrojene slike, bela senjena sa ljubičastom karakteriše isto tako i širu grupu te je nalazimo i u Marenberku, u Praprečama i u Kamniku. Jedino Majstora prezbiterija sv. Osvalda sjedinjava s našim slikama samo stil poredjaja nabora, dok je njegov kolorit potpuno drukčiji. Videli smo, da slikara Križne gore vežu s jedne strane uže veze sa Jezerskim, a na drugoj osobito sa sv. Primožem, premda je srodnost sa Jezerskim veća nego sa sv. Primožem. I opći koloristički efekat je kod prve dvojice više srodan. Veće pak je s druge strane srodstvo Križne gore sa sv. Primožem u pogledu kostima. Sistem odela je isti (cipele, frizure, haljine žena, osobito karakteristički dekoleté itd.), tako da u ovoj grupi stoje vrlo značajno naprotiv kraj XV i početak XVI veka. Upotreba Mass-

werka u dekorativne svrhe svoj je trojici zajednička, a nalazimo je u već dekadentnom stanju takodjer u slikama u Praprečama.

Kao neke vrste završetak grupe Jezersko-Križna gora-Sv. Primož nama izgledaju *slike kap lice u šumi kod Crngroba*. Ni ove slike ne možemo oliko približiti nekima iz opisanih, da bi mogli govoriti o zajedničkom majstoru. Za datiranje ovog dela imademo u mnogobrojnim starim potpisima posetilaca na stenama barem približni terminus ante quem. Najstarije godine, koje smo konstatirali u tim natpisima sledeće su: *Hic fuit Gre... 1529*, onda dva puta 1534, više puta 1535, dva puta 1537 i više iz četrdesetih godina. *Pre godine 1529* dakle postale su ove slike, ali ako ih sravnimo sa drugima, teško možemo s njima natrag preko drugog decenija XVI st. Srodnosti sa opisanom grupom ima mnogo, ali ipak imademo utisak, da je modeliranje odela naprednije nego kod opisane grupe. Takodjer pronicanje renesanskih elemenata čini se jače nego kod sv. Primoža. Karakterističan primerak pruža sedeća Majka božja sa golim stojećim Detetom, koje blagosilja. Dete je potpuno renesansko prema izradi i shvaćanju oblika tela. Potpuno renesanski nam se čini takodjer sv. Djordje, koji sa svojom gracioznom pozom, koju je zauzeo, da probode zmaja (aždaju), opominje na elegantnog službenika koji gleda zvezdu na slikama kod sv. Primoža. A zajednica s ostalom grupom pokazuje se u realističkim tipovima ženskim i muškim (osobito tipička lica biskupa, koja spominju obraz sv. Erazma kod sv. Primoža). Spomenuti moramo takodjer elegantno lepe duge prste ženskih svetaca, kojima se ističu i figure kod sv. Primoža. Slikar kapele kraj Crngroba upotrebljava takodjer slikani „Masswerk“ u dekorativne svrhe u bokovima izdubina. Kolorit je srodan, izrada pak više realistički plastička nego kod one grupe. Ovde nalazimo samo još slabe tragove gore opisanog dekorativno stiliziranog poredjaja nabora. Karakteristične boje su takodjer u ovom delu tamno-crvena senjena s tamnijom istom bojom, zelena, modra, bela senjena sa žutom (Marija) ili ljubičastom (sv. Ana), pa ljubičasta senjena tamnijom istom bojom. Haljine i frizure žena zajedničke su sv. Primožu (sv. Helena imade duboko otvoreno odelo na prsima i izrezak vodoravno pokriven, kube u obliku čalme, upor. takodjer sv. Apoloniju).

Sliku legende sv. Jakova u Bodeščama navodim samo zato što je datirana sa godinom 1524 i što su njezine haljine istog sistema kao kod sv. Primoža; sliku Marije sa plaštem u Marenberku, datiranu sa g. 1523 pak zbog srodnih kombinacija boja (oblaci u ljubičastom tonu) i idealističkog talijanskog dugokosog tipa sv. Sebastijana, koji nas opominje na mladog sveca za plaštem Majke božje kod sv. Primoža.

Posle svega, što nam kaže sravnjivanje slika sv. Primoža sa savremenim u Sloveniji, moraćemo isto uvrstiti u već označenu glavnu grupu, koja imade mnogo zajedničkih tačaka i čije je prvo poznato delo (Jezersko) datirano na kraj XV v., a čije najnaprednije delo (kapela u šumi kod Crngroba)

pada u vreme okolo 1520 ili malo kasnije[1]). Srodnost medju tim spomenicima nije tolika da bi mogli postaviti tezu radioničke zajednice; jasna je naprotiv zajednica razvitka iste stilske struje. Vremensko rastojanje izmedju slika kapelice kod Crngroba i slika crkve sv. Primoža verovatno nije veliko. Posle svega što smo dosada kazali o razvitku kostima, koji nastupaju u veoma značajnim i u jedinstven sistem spadajućim kombinacijama, o razvitku slikarskog stila u Sloveniji kako ga prestavlja opisana grupa, s obzirom na opće postojanje savremenog slikarstva u Srednjoj Evropi u prva dva decenija XVI v., na posletku obzirom na pronicanje starih od gotike baštinjenih shemata novim realističnijim tipovima, osobito talijansko renesanskim lepotnim tipovima i novim više čovečanskim shvaćanjem, mi ćemo se teško odlučiti datirati freske crkve sv. Primoža dalje u XVI stol. nego u 2. decenij ili, ako možnost pomaknemo do skrajnih granica, moguće u 3. decenij. Ova konstatacija od velike je važnosti za gradju historije umetnosti u Sloveniji, jer smo s opisanom grupom spomenika konstatirali za prvu trećinu XVI stol. novu visinu u razvoju slikarstva, čiji se temelj verovatno nalazi u kojoj visoko razvijenoj, u našim krajevima odomaćenoj slikarskoj radionici.

Kao dokaz našemu slikaru paralelnih pojava baš u drugom decenju XVI stol. narodni razvitak provincialne umetničke ličnosti M. R. (Max Reichlich), kako ju je opredelio H. Semper[2]). On konstatuje za kasnija dela toga majstora, specijalno za slike vanjštine unutrašnjih krila glavnoga oltara u Heiligenblutu u Koruškoj iste karakterističke crte koje smo našli i kod sv. Primoža, naime haljine, tipovi lica, ruke u krajnje profinjenim formama, u smislu talijanske renesanse plemenite forme, novi arhitektonski motivi i izrada tradicionalnih kompozicija u žanrskom smislu. Usprkos ovoj konstataciji poredjivanje spomenutih slika s onima kod sv. Primoža dokazuje, da je taj više proniknut talijanskim duhom osobito u tipovima.

Autor slika u crkvi sv. Primoža dakle bez sumnje nije Italijanac, kako je mislio Graus, nego ili pod uplivom srednjeevropskog slikarstva vaspitan domaći umetnik ili pak stranac iz ovoga okružja, koji se je odomaćio kod nas. Novi elementi kako ih nalazimo u njegovoj umetnosti, svi su preuzeti posredstvom nemačkog miljeja. Rezultat rada našega slikara potpuno je paralelan t. zv. severnoj (nemačkoj) renesansi. Interesantno je primetiti, da u celoj ovoj grupi, za čiji smo najstariji spomenik, Jezersko,[3])

[1]) Historija crkve, u koliko je do sada ustanovljena (Fr. Stelè, Polit. okraj Kamnik str. 160 sl.), ne pruža nam podataka, iz kojih bi mi mogli zaključiti o vremenu postanka ovih slika. Moguće je jedino, da nam godina postanka prezbiterija 1507 pruža ujedno i terminus post quem, jer je raniji postanak iz stilskih razloga isključen, premda je brod crkve postao već g. 1459 (Upor. Fr. Stelè, Epigrafične drobtine u Zborniku za umetn. zgodovino V., str. 43 sl.)

[2]) Fr. Stelè, Gotske freske na Jezerskom u Zborniku za umetnostno zgodovino I. g. str. 109 sl.

[3]) O, c. str. 167 sl.

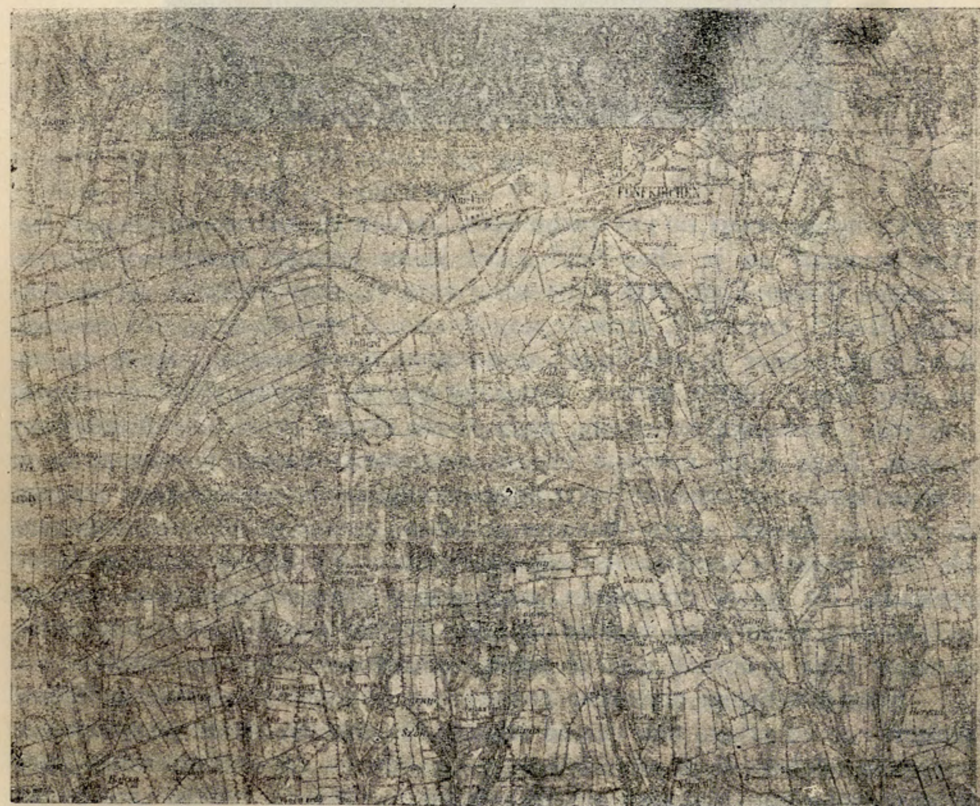
konstatovali, da je postao kao posledica upliva nürnberške slikarske škole u alpskim krajevima, ne nalazimo nikakvog traga upliva važne pod neposrednim talijanskim uticajem postale tirolske slikarske škole M. Pachera, nego da ide u celoj toj grupi razvitak više ili manje paralelno sa razvitkom slikarstva u istočnim alpskim predelima na koje je u početku XVI stol. odlučno uplivisalo baš nürnberško slikarstvo, kako se ono razvilo pod uticajem Dürera odnosno novog renesanskog duha.

Вар-Хеђ

Д. Ђ. Карапанџић, Веоград.

ДВА ПОДАТКА ЗА ПРЕИСТОРИЈУ БАРАЊЕ.

Неколика места у бившој Аустро-Угарској имају насловно име овога чланка. Ми ћемо овде говорити о оном што се налази у непосредној околини села Зока, које лежи југо-западно од Печуја, удаљено око

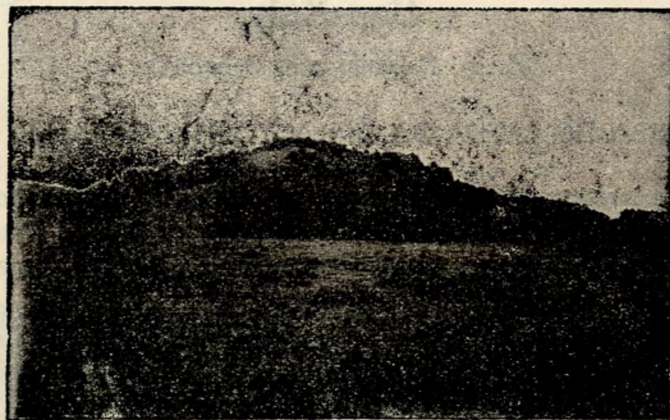


Сл. 1.

16 клм. (сл. 1). Када се пође из поменутог села, па се, преко једног обичног дрвеног моста, пређе печујски канал, онда ће се, идући преко

лизада дуж реченог канала, за непуних двадесет минута доћи до локалитета „Вар-Хеђ“. Ако је тачно дато нам објашњење, онда би овај назив, од прилике, одговарао нашем: „градиште“.

Гледан са северне стране, онако како му се прилази, са предњом падином стрмом и голом, а са бочном нешто блажом и пошумљеном чини овај локалитет утисак једног огећег тумула, који су тако карактеристични за преисториска насеља (сл. 2). Кад се човек попне на сам



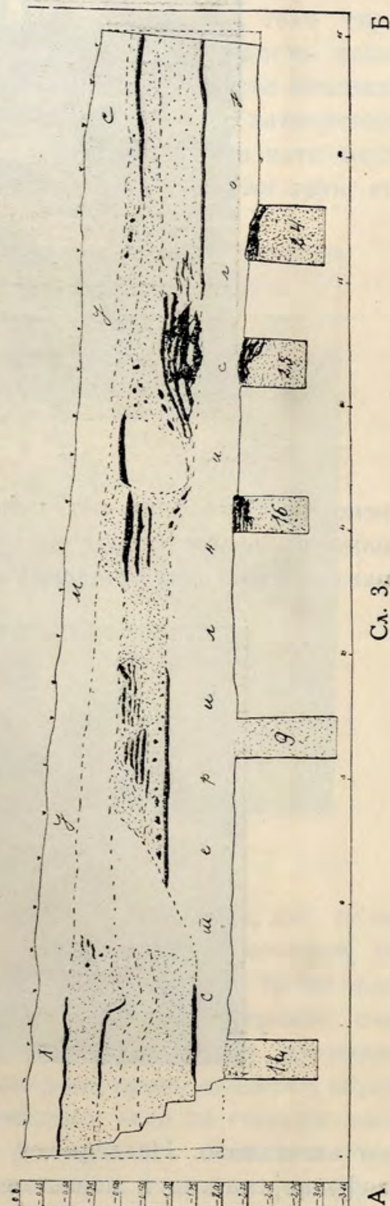
Сл. 2.

тумул и прође мало по унутрашњости, утисак се знатно допуњује. Јер тада се види да је „Вар-Хеђ“ само један између неколико других огранака (Керек-Ерде, Нађ-Хеђа итд.) који се, одвајајући се од велике косе „Чера“, спуштају, стрмије или блаже, у долину печујског канала. Већи од суседног „Керек-Ерде“, мање-више трапезоидна облика, пружа се „Вар-Хеђа“, као и остали, у правцу с-ј, па, проширујући се скоро двогубо у северној половини, пада доста стрмо у долину поменутог канала. Како је и источна страна само нешто блажа, а тако исто и северна половина западне, то је најлакши прилаз са југо-западне стране, са које се, једним знатно блажим успоном, излази из долине на плато. Не баш раван и више нагнут северу, плато је, у главном, засађен виноградима. По целој површини, нарочито у северној половини, где су готово сами виногради, виде се одломци посуђа и оруђа, комађе црвенопеченог лепа и остало што је карактеристично за оваква насеља.

Како је северна половина готово сва под културом, није се могло копати где се хтело, већ где се морало. Уосталом, обиље разноврсних остатака обећавало је повољан резултат, па ма где се закопало. Тако је изабран један слободан комад земљишта, које је такође до скора било под виноградом, али га је у моменту ископавања покривао један густ парлог са местимичним шипражјем.

ОТКОПАВАЊЕ.

Како изабрано место није цело на платоу, већ само својом западном половином — источна је на падини —, то је ископавање започето баш онде где почиње падање ове последње. Прво је повучен један дуг узан ров, дужине 45 м., ширине 1 м., у коме је нађено релативно мало налазака и то махом у јужној половини. Могло је бити двоје. Или је ту био крај насеља, што је било вероватније, или је можда погођен неки међупростор, што је опет, прему свему осталом, теже било претпостављати. У сваком случају, овај је ров представљао врло згодну полазну линију, од које је требало поћи на запад или исток. Пошто ово последње, из појмљивих разлога, није ни узимано у комбинацију, то је ископавање продужено у западном правцу. Тако је паралелно са првим и непосредно уза њ, повучен нови ров, исте дужине, али троструке ширине (3 м.). Већ после дигнутог хумуса, чији је слој дебљине 0.30—0 50 см. (сл. 3, пресек А—В) показали су се на неколиким местима горњи делови рушевина негдашњих кућа. Према ономе што се у том моменту могло видети, изгледало је да имамо пред собом рушевине од пет кућа. Доцније је то и утврђено (пл. I, I—V). Обишавши рушевине, продужено је откопавање на слободном делу рова. У следећем слоју, недалеко од рушевина пете куће (пл. I № V) на дубини од 0.80 м. нађена је једна велика урна, готово сва у комадима, испуњена ситном, растреситом земљом и костима, нарочито рибљим (пл. I. о). Поред овога било је у њој неколико мањих, целих судова, различна облика и неједнаке величине (сл. 4). Одмах после овога приступило се чишћењу рушевина, у којима је, насупрот осталом културном



Сл. 3.

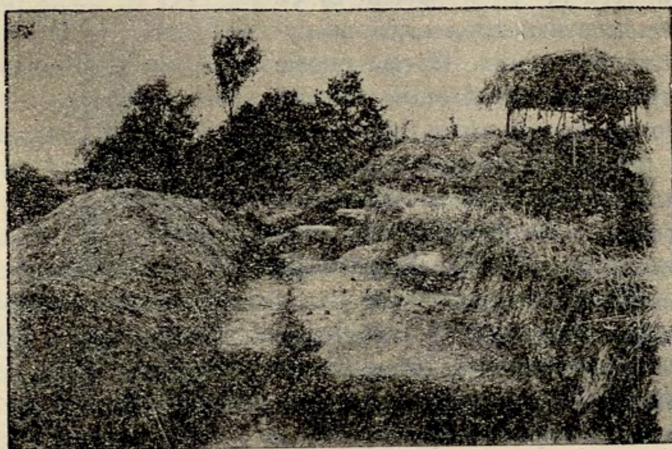
откопана површина давала одређенији утисак (сл. 5). Да би се једновремено и потпуно открили и остали делови ових кућа, отворен је и

слоју, нађено релативно мало објеката и то махом фрагментираних. Када су дигнуте рушевине, показали су се већи делови подова и неколике пећи, обоје доста добро очувани, те је сада трећи ров, опет исте дужине, али двогубе ширине (6 м.) Тиме је захваћено и откри-



Сл. 4.

вено не само оних пет кућа, већ и део једне нове, седме, која је највећим делом остала под земљом (пл. I, № VII). Резултат раскопавања заосталих рушевина сада је нешто бољи, али не онакав какав



Сл. 5.

се ишчекивао. Налазци су сада нешто обилнији, нарочито посуђе, међу којима има и известан број целих. Пошто је, најзад, уклоњен и остатак рушевина, добили смо основе свих пет кућа, које стратиграфски нису у једном нивоу. Разлике у том погледу нису незнатне и крећу се од 1.20—1.50 м. (пл. I, № I—V). Даље копање дало је не

тако обилне и махом појединачне наласке, ређе целе, махом фрагментиране. Тако је ишло све до здравице, која се јавља, у главном, на 1.70 м. (сл. 3. пресек А—В.). Кажемо до здравице, јер се у први мах тако помишљало. Али, када је ради евентуалних јама дигнут још један слој, дебљине 0.20 м., примећено је да је на појединим местима земља, која се иначе на осталој површини могла сећи ашовима, тако тврда, да се морала будацима раскопавати. Копање је ишло доста тешко. Ту су просто одваљиване масивне и врло тврде грудве, ове очигледно набијане земље, која се од остале разликовала и нешто затворенијим тоном. Сем тога, при поновним ударцима будака у једно исто место, нарочито у следећем слоју, добијан је један тупи потмули звук, који



Сл. 6.

је очигледно указивао на јаму. Помишљало се у први мах, док су ове појаве биле појединачне, да су то јаме које припадају откопаном насељу. Међутим, чим је дигнут други, а одмах затим и трећи слој, показало се да је тобожња здравица у ствари један стерилан слој, неједнаке дебљине (0.30—0.50 м; сл. 3), формиран делом природно, делом вештачки, који је покривао читав низ јама, преко двадесет, округлих или округластих, које нису имале никакве везе са горњим насељем. Напротив, доцнијим ископавањем и чишћењем ових јама утврђено је да оне припадају једном сасвим новом, старијем насељу са карактеристично укопаним становима. Истина, све јаме нису служиле за становање, али је највећи део њихов, доцније ће се то детаљније показати, несумњиво томе био намењен (пл. II, ABCD; сл. 9).

Откопавање остале просторије (пл. I, ABEF) вршено је, у главном, на исти начин. Разлика је само у томе, што је сада, уместо поступних ровова, одједном захваћена целокупна површина. Ту су, поред оних само деломично откопаних рушевина (пл. I, №. VII), откривени остаци од још три нове куће (пл. I: VI, VIII, IX). Готово на истој дубини као и оне прве (пл. I, I—V) и не у једном нивоу, ове су мало ређе распоређене, нешто мање и не тако добро очуване. Нађени објекти у њима слични су оним првим, али су и бројно и квалитативно слабији. Међутим, далеко су боље стајали наласци, у овом погледу, у осталом културном слоју. Продуженим откопавањем наишло се и овде, од прилике на истој дубини, на онај стерилни слој који је одвајао једно насеље од другог. Пошто је откопан један део овога слоја, показала се, уза сами западни зид, недалеко од VIII куће (пл. I, № VIII) контура прве јаме, чија је појава стратиграфски најранија на целој откопаној површини. Пошто је снимљен овај моменат (сл. 6), који је, истовремено, имао да да и распоред станова из горњег насеља на овом делу и њихов стратиграфски однос према доњем, раскопане су основе овог млађег насеља, па се наставило откопавање онога стерилног слоја. Дигнут потпуно, открио је он и овде повећи број сличних јама, али највећим делом груписаних на нарочити начин (пл. II, ABEF). Чишћење ових јама представља последњу фазу, односно крај ископавања.

Ово кратко излагање о току ископавања није обухватило и детаље; ми смо их нарочито обишли, остављајући да то изнесемо, када будемо посебно говорили како о становима тако и о јамама, а то ће и бити главни предмет овога чланка.

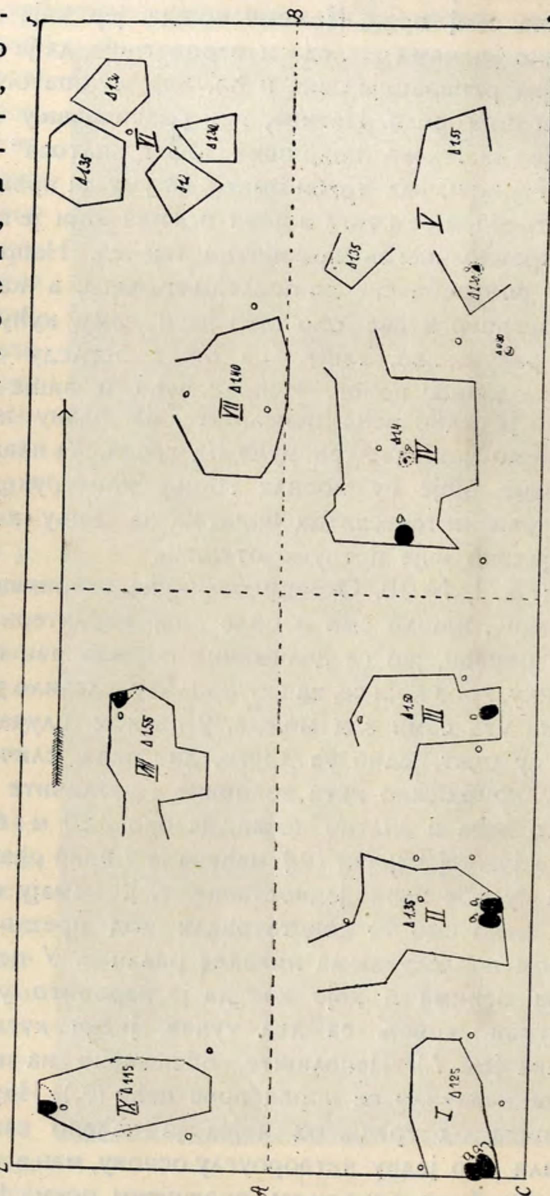
1. МЛАЂЕ НАСЕЉЕ

а) СТАНОВИ

На целокупној откопаној површини нађени су остаци од девет кућа, распоређених у две линије, рецимо паралелне, остављајући између себе један шири или ужи простор (пл. I, I—IX). Растојања између појединих станова приближно су једнака, како у источној тако и у западној половини, само су у овој последњоi нешто већа (пл. I, VI—IX). Све основе нису у једном нивоу, али стратиграфске разлике нису одвећ велике и крећу се од 1.20—1.50 у главном. Ево, укратко, описа тих станова (пл. I, № I).

Моћан слој рушевина, чија дебљина варира између 0.30 и 0.70 м., измешан са гарежи и пепелом, покривао је под, који се релативно добро одржао. Интересантна је структура овога пода, као и осталих из овога насеља. Оздо лежи прво један слој добро набијене иловаче, дебљине 0.05 м. Преко њега је други, нешто дебљи, али од обичне земље и не тако набијен. Преко овога је долазио и трећи слој, опет

од иловаче, али тањи од оног првог (0.03 м). Најзад је све то помазивано дебљим слојем блата, направљеног од нарочито пречишћене земље, који је имао да испуни све неравнине на поду, да га, тако рећи, патоше. Пошто се овај премаз довољно просушио, чини се да је преко целог пода ложена ватра, или је, можда, само наношен нарочито за то спремљени жар који је имао да га испече. Тако печен, морао је овај под бити врло тврд, а колико је био отпоран, доказ је то што је у свих кућа највећим делом очуван. Другу интересантну ствар међу нађеним остацима ове куће представљају две пећи, постављене у југоисточном њеном делу, озидане једна уз другу и окренуте северу (пл. I, № I, 0, 0₂). Обе су елипсоидна облика, само је она према истоку нешто већа и нижа. Горњи, куполасти, део пећи је срушен, нешто мало од тога остало је при дну, до самог „патоса“, чија је структура слична оној коју смо упознали код подова у кућама. Јер и овде налазимо прво набијену земљу, па онда слој добро набијене иловаче, само знатно дебљи, затим слој земље па опет слој иловаче и онда преко свега тога један дебљи премаз од блата, справљеног од нарочито пречишћене земље, помешане са иловачом. Овај премаз није превучен само преко патоса, који је по правилу мање или више конкаван, већ је захватио и један део (0.10 м.)


План I.

унутрашњег зида. Могло би се помислити да је са овим рад на доњем делу пећи завршен, али је мало теже то и тврдити. Јер изнад овога слоја био је још један, исти такав, чак мало и дебљи. Можда је овај слој дошао још одмах у почетку, при зидању саме пећи, са циљем да ојача онај први. Кажемо можда, јер није морало баш тако бити. Могућно је, нама изгледа и вероватније, да је овај други слој резултат познијих репарација ових п ћи, чији су „патоси“ услед употребе испуцали и прегорели. Истина, при раскопавању ових „патоса“ констатовано је да горња површина доњег „патоса“ не стоји много горе од оне у горњем, али треба имати на уму да први „патос“ није већ давно у употреби, а сем тога и нови премаз који је преко њега дошао знатно је поправио његов првобитни изглед. Напротив, горњи је „патос“ био у употреби све до последњег часа, а кад се узме у обзир да је он претрпео и све оно што је и саму кућу снашло, онда ће бити лако разумљиво, зашто се он у погледу очуваности не разликује много од оног првог. Испред пећи и више према источној страни, нађено је једно веће пепелиште, на плану искидано обележено. Ако поменемо још две-три рупе од греда, на плану (пл. I, № I) кружићима означене, које су носиле горњу конструкцију, онда смо изнели и последњи интересантан податак за доњу конструкцију овога стана, који једино није потпуно откопан.

(Пл. I, № II). Остаци ове куће откривени су потпуно. Дигнувши рушевине, нашли смо и овде онај карактеристичан под, само далеко боље очуван, јер се делимично одржао чак и у предсобљу, или боље ходнику, кроз који се, на сву прилику, улазило у кућу. На северо-источној страни уза сами зид можда, у сваком случају недалеко од њега, нађене су опет, једно уз друго, две пећи, слична облика онима у првом стану, приближно исте величине и различите висине. Она према северу нешто већа и знатно нижа, за око 0.20 м., боље је очувана (0_1); она према јужној страни (0_2) нађена је у врло рђавом стању. Интересантно је да су обе пећи једноставне, т. ј. немају онога другог слоја — патоса, како смо то констатовали код претходних. Иначе, у конструктивном погледу, нема никакве разлике. У пепелишту, које је служило обема пећима и које као да је нарочито укопавано, нађен је један разлупан жрвањ са два тучка, један кугласти, други правоугаона облика (сл. 7.). Пепелиште, обележено на плану на раније поменути начин, налазило се поред прве пећи (0_1). Идући за патосом и тражећи лежишта од греда, од којих је нађено само неколико (пл. I, № II) добили смо једну четвороуглу основу, мање више правоугласту, са једним засебним одељењем, окренутим према југо-западу (пл. I, № II, сл. 7, пл. I № III) На исти начин откривена је основа и треће куће. Мања од претходне, иначе слична облика, имала је, изгледа, и она једно нарочито одељење, али окренуто југу, у коме је под само делимично очуван. Насупрот претходним, била је овде само једна пећ,

слична по облику ранијим, постављена на истој страни као оне у другој а озидана на сличан начин онима у првој кући. Интересантна је околност да је код ове, иначе рђаво очуване пећи, нађен још један, дакле трећи, „патос“, израђен на исти начин као и она два испод њега. Сем тога, овде не налазимо уобичајено пепелиште, већ је пепео растурен преко целе источне половине пода, који се доста добро одржао. Ова околност, па онда друге: пепео, гареж и остаци угљенисаног дрвета, нађени у рушевинама, нарочито у доњем слоју, очевидно говоре да је ова кућа спаљена. Напослетку, неколике рупе од греда, распоређене дуж северне стране очуваног пода, довољно јасно обележавају границу простирања зграде у овом правцу.



Сл. 7.

(Пл. I, № IV.) У колико је очувана, основа ове куће представља нам свакако остатке највеће међу откопаним зградама овога насеља. Али интересантни су и други детаљи овде констатовани.

Пре свега сам облик основе, који је овде, за разлику од осталих, више четвртаст. Затим под, који идући са југа, степенасто пада ка северу, да се најзад, према северо-западу, заврши једним ходником, који се постепено спушта у истом правцу и чији нагиб износи близу 30°. Толика је, од прилике, разлика између оних степенастих делова на поду (сл. 8.; упор. пл. I, № IV). Напослетку, ма како велика, ова је кућа имала само једну пећ. Постављена на јужном, управо више југо-западном крају, озидана на познати начин, без горњег дела и више округласта, она је један од најбоље очуваних

примерака ове врсте. Северно од ове пећи, готово на средини куће, нађено је једно огњиште, управо само неки делови од њега, претрпани дебелим слојем пепела. Мањих размера (0.50/0.45 м), ниско озидано и са једноставним патосом, доста угнутим, представља оно један нарочит тип, нешто што би пре служило као нека врста сталног мангала, него као огњиште на коме је ложено (пл. I, № IV, 0_2). Карактеристично је да међу рушевинама, као и у самој кући, није готово ништа нађено, па чак ни уобичајени жрвањ. Изгледа да је сопственик имао и времена и могућности да готово све покупи и однесе.

(Пл. I, № V.) Од основе ове куће нађени су само неки делови, који пружају слику једне, у правом смислу, раскопане куће (пл. I, № V). Сем остатака од једне порушене пећи, нађених у југо-источном делу рушевина, није овде, тако рећи, ништа нађено. Ми нисмо покушавали реконструкцију основе, али је она, вероватно, пре била правоугаона него четвртаста. Не задржавајући се дуже, потсетићемо само да је у непосредној близини ове куће нађена она разбијена урна са посуђем (сл. 4.).



Сл. 8.

(Пл. I, № VI.) Нешто боље стоји са остацима шесте куће, од које су на плану такође представљени само делови (пл. I, № VI). Према мало одређенијем облику њене основе, могла би се она категорисати међу оне, оног ређег, четвртастог типа, каква је четврта (пл. I, № IV). Вредно је помена савршено одсуство покућанства, а није без интереса ни напомена да овде није било ни трага, ни од пећи, нити од каквог огњишта (пл. I, № VII). Одвајајући, донекле, обликом основе од осталих, има ова кућа неке појединости које је чине нарочито интересантном. Готово на средини, у правцу југ-север, био је патос препукао и то тако, да је западна половина заједно са делом ходника, окренутим западу, лежала ниже за више од 0.30 м. (пл. I, № VII; упор. сл. 6). Ма како чудно изгледало, тек у овој кући као да није било пећи, или је бар ми нисмо нашли. Свакако, то није тако ситна ствар, да се могла обићи или превидети, али с обзиром на положај пећи уопште, могло би се, у крајњем случају, и на то помишљати. Поред одсуства пећи, не налазимо ни жрвањ, који је готово обавезан објекат у инвентару покућанства, у свима кућама. Када се свему овоме

дода и изванредна реткост осталог покућанства, онда се с правом намеће питање, да ли је ова зграда и служила за становање? Ма како да је ово питање оправдано, ма како да су његова решења могућа и у другом правцу, ми не налазимо довољно разлога да га решавамо другачије, него што смо то решили код осталих зграда.

(Пл. I, № VIII.) С погледом на оријентацију, величину а донекле и облик, наличи ова кућа на трећу (пл. I, № III). Међутим, имају овде неки детаљи, којих не само нема у трећој, него ни у осталим кућама. Пре свега налазимо овде, између централног дела и ходника онај карактеристични прелом, који је учинио, да је први, скоро за 0.30 м., виши од другога. Ми смо сличну појаву до сада већ двапут констатовали (пл. I, № IV, № VII) и држимо да их све треба или тумачити узроцима неких унутрашњих геолошких померања, или сматрати као последицу делимичних слегања под вековним притисцима масе одозго. Ово у толико пре, што су сличне неравнине и преломи, само у мањем размеру, констатоване готово на свима подовима. Интересантнији је детаљ који се тиче облика саме основе, која се на југо-источној страни проширује, те образује као неко засебно побочно одељење (пл. I, № VIII; упор. и сл. 6). Најзад, лепо очувана пећ, наравно без горњег дела, насупрот осталима, лежала је у северозападном углу куће, заједно са пепелиштем. У конструктивном погледу ова се пећ разликује од осталих само у толико, што јој је патос једноставан — појава већ једном и раније констатована (пл. I, № II). У погледу налазака долази ова кућа међу најбогатије. Поред многих, појединачних, нађена је у њеној непосредној близини и једна остава посуђа, коју су сачињавале две веће амфоре и десетак малих шољица, са врвчастим дршкама и конвексним днима.

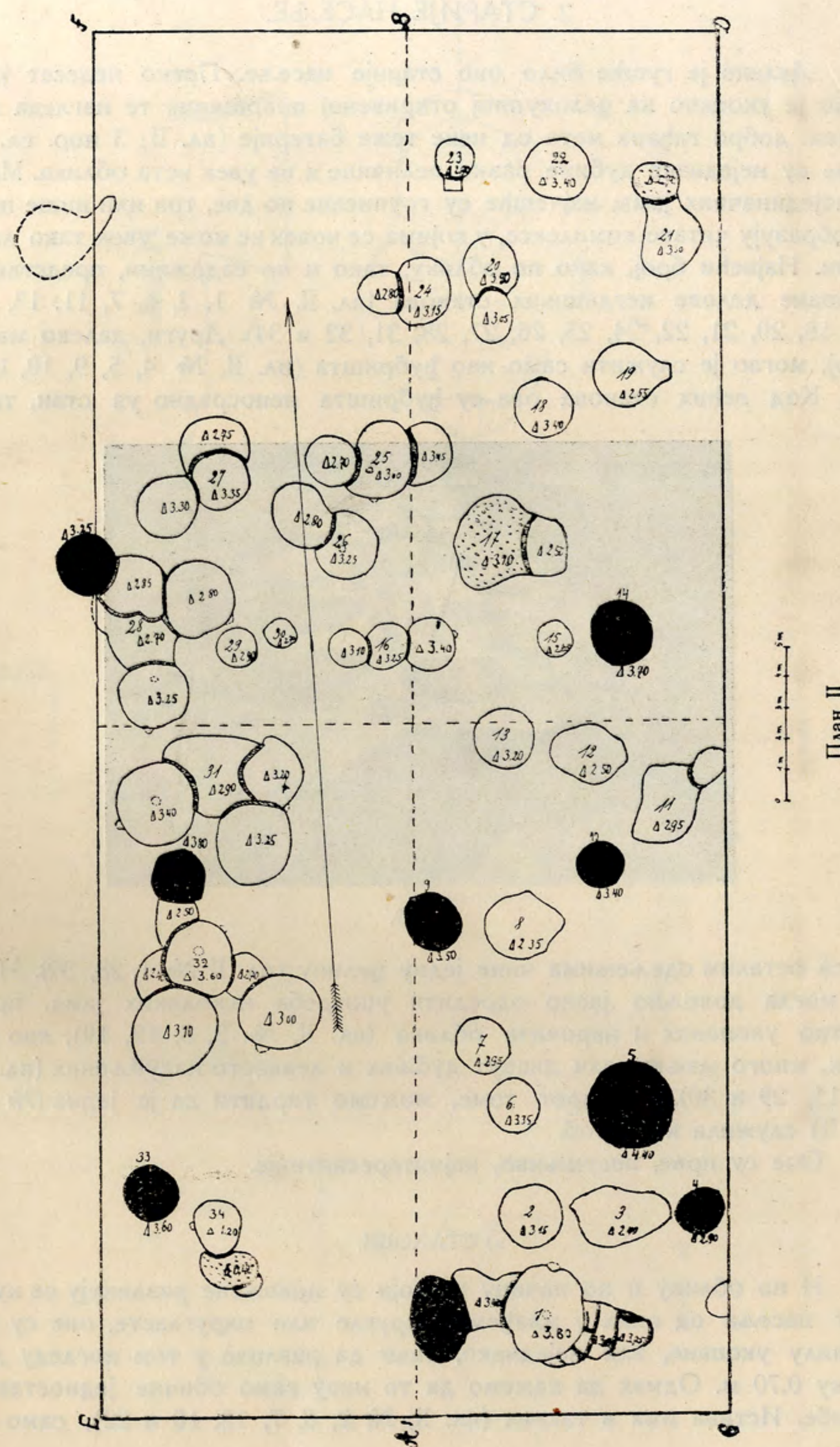
(Пл. I, № IX). Последња у низу откопаних, ова је кућа у основи слична првој (Пл. I, № I). Само док су тамо две пећи и постављене на јужној страни, односно у југо-источном углу, дотле је овде само једна, озидана на исти начин, али намештена супротно (Пл. I, № IX, O.). Међу нађеним објектима, чији је број доста ограничен, нарочито место заузима један врло лепо очуван жрвањ, карактеристичан како својим обликом у виду положене осмице, тако и „тучком", пљоснатим и у облику крста (Сл. 6, IX).

Не треба ни да кажемо да цртежи на плану (Пл. I, № I-IX) не представљају у потпуности основе откопаних зграда. Узрок је томе недовољан број нађених рупа од греда које су носиле горњу конструкцију. Али ма како важни, ови подаци, специјално у овом случају, немају онај уобичајени значај. Јер благодарећи изванредно очуваним подовима, ми смемо претпостављати да се ни првобитне основе нису много разликовале, тим пре што ми немамо никаквих разлога да помишљамо да цео под можда није био патосан. Очевидно је, даље, да ове зграде нису биле округле, већ више четвртасте, узи-

мајући кад правоугаони, кад више квадратни облик, нарочито онај први. Не бисмо могли много рећи о унутрашњем распореду у кући, али је врло вероватно да он није био особито компликован. Изгледа да је у главном била једна, централна, велика просторија, уз коју је можда било и које мање одељење (Пл. I, № III, № VIII). Карактеристична је за највећи део станова (Пл. I, № II, III, IV, VII и VIII), како за облик, тако и за оријентацију, нека врста ходника, кроз који се улазило у кућу. По патосу, који је у овим ходницима само делимично очуван, могло би се закључивати да су и они били под кровом, ако не потпуно, а оно бар под надстрешницом. Није мање интересантан положај пећи. Већина их се налази на источној или јужној страни; по једна је само на северној (№ VIII), односно западној (№ IX). Даље, све су готово пећи по угловима, можда уза сами зид, у сваком случају не далеко од њега. Скрећући пажњу на ову карактеристичну околност, ми подсећамо на сличну појаву на једном старијем насељу[1]). Мало необичнију појаву представљају пећи у првој и другој кући (Пл. I, № I и II). Изгледа да овде једна пећ није била довољна да подмирује свеколике домаће потребе и да загрева кућу. За то би говорило и оно огњиште у четвртој кући (Пл. I № IV O_2). Само се оно и по своме положају и по вероватној употреби лакше даје разумети. Јер да је ова појава констатована само у већим кућама, тумачила би се као сасма природна, с обзиром на велику просторију коју је требало загревати и број њених становника чије је потребе требало подмиривати. Међутим, тај случај није, нарочито то није за прву кућу (№ I, Пл. I), која истина није потпуно откривена, али која се, по свој прилици, није много разликовала по пространству, рецимо, од девете (Пл. I, № IX), или које било друге, мање. Уосталом, ма како се ова појава тумачила, она постоји и ми је износимо, предлажући објашњење које смо још у почетку истакли и које нам, и поред наведених приговора, највероватније изгледа.

Од горње конструкције имамо само рушевине. Масивно комађе црвено-печеног црепа, са отисцима греда и прућа, каткад и трске, указују на опште познати начин грађења. Судећи по рупама од греда, нађеним у унутрашњости куће, често према средини, може се претпостављати да је кров изнутра био подупиран. Да ли је он био раван или на стреху, једну или две, не може се поуздано рећи. По пепелу, гарежи и остацима угљенисаног материја, чини се да су неколике куће пропале услед пожара. Најзад скроман инвентар нађеног покућства у самим кућама допушта закључак да је насеље благовремено евакуисано.

[1]) Старинар 1922. Арадац, стр. 157.



2. СТАРИЈЕ НАСЕЉЕ.

Далеко је гушће било ово старије насеље. Преко педесет јама било је укопано на целокупној откривеној површини, те изгледа као каква добро гађана мета од неке теже батерије (пл. II; 3 пор. сл. 9). Јаме су неједнаке дубине разне величине и не увек иста облика. Мало је појединачних јама; најчешће су груписане по две, три или више њих, те образују читаве комплексе, у којима се човек не може увек тако лако наћи. Највећи број, како по облику, тако и по садржини, представља укопане делове негдашњих станова (пл. II, № 1, 2, 6, 7, 11, 13, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 31, 32 и 34). Други, далеко мањи број, могао је служити само као ђубришта (пл. II, № 4, 5, 9, 10, 14 и 33). Код већих станова ова су ђубришта непосредно уз стан, тако



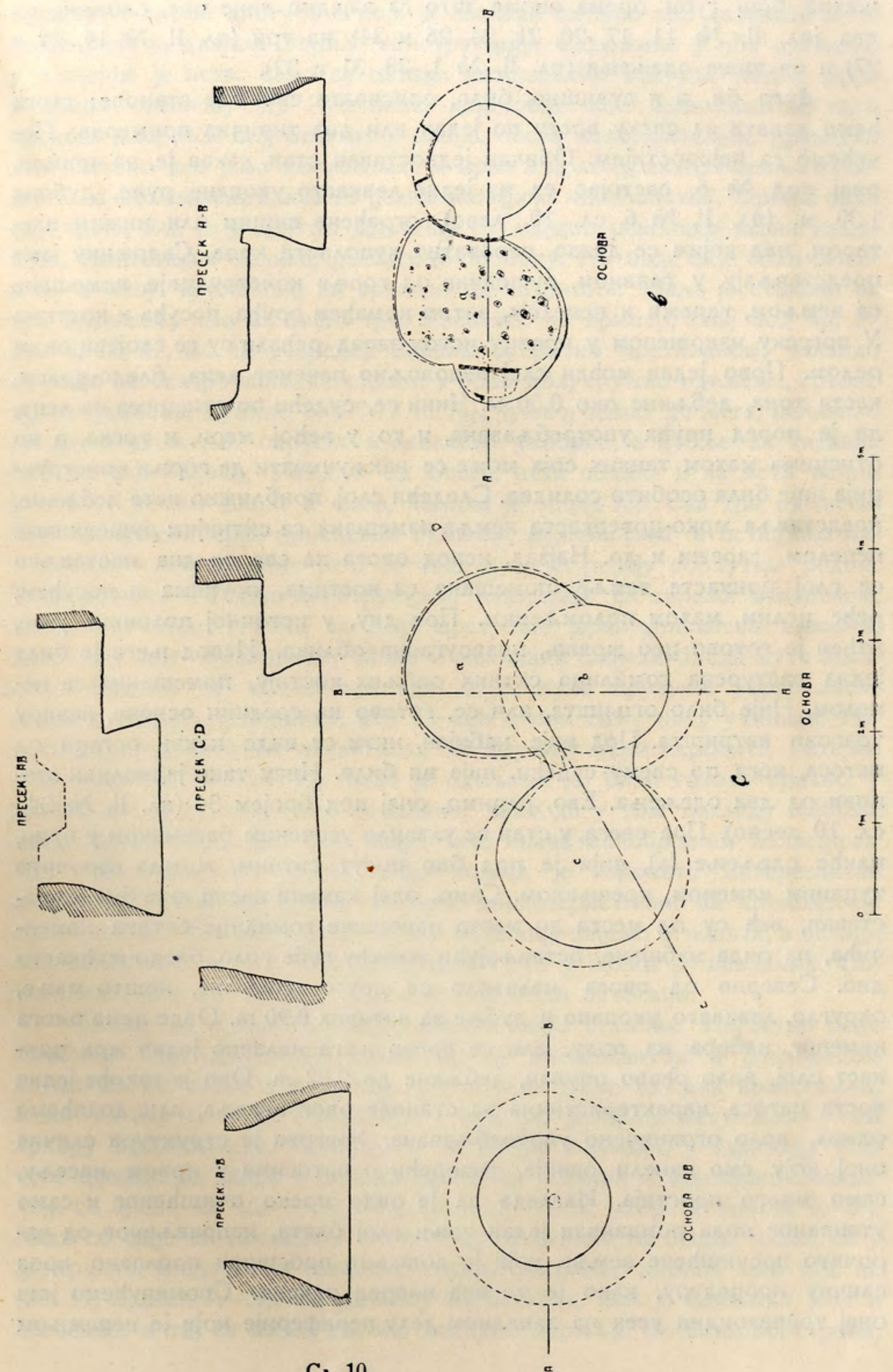
Сл. 9.

да са осталим одељењима чине једну целину (пл. II № 1, 28, 32). Није се могла довољно јасно одредити употреба неколиких јама, врло плитко укопаних и нарочита облика (пл. II, №: 3, 8, 12, 19), као ни оних, много мањих, али двапут дубљих и левкасто издубљених (пл. II, № 15, 29 и 30). Насупрот томе, можемо тврдити да је једна (№ 23 пл. II) служила као гроб.

Оне су прве, несумњиво, најинтересантније.

а) СТАНОВИ.

И по облику и по начину на који су прављене разликују се куће овог насеља од оних у млађем. Округле или округласте, оне су по правилу укопане, али неједнако, тако да разлике у том погледу достижу 0.70 м. Одмах да кажемо да то нису само обичне једноставне колибе. Истина има и таквих (пл. II, № 2, 6, 7, 13, 18 и 22), само се



Сл. 10.

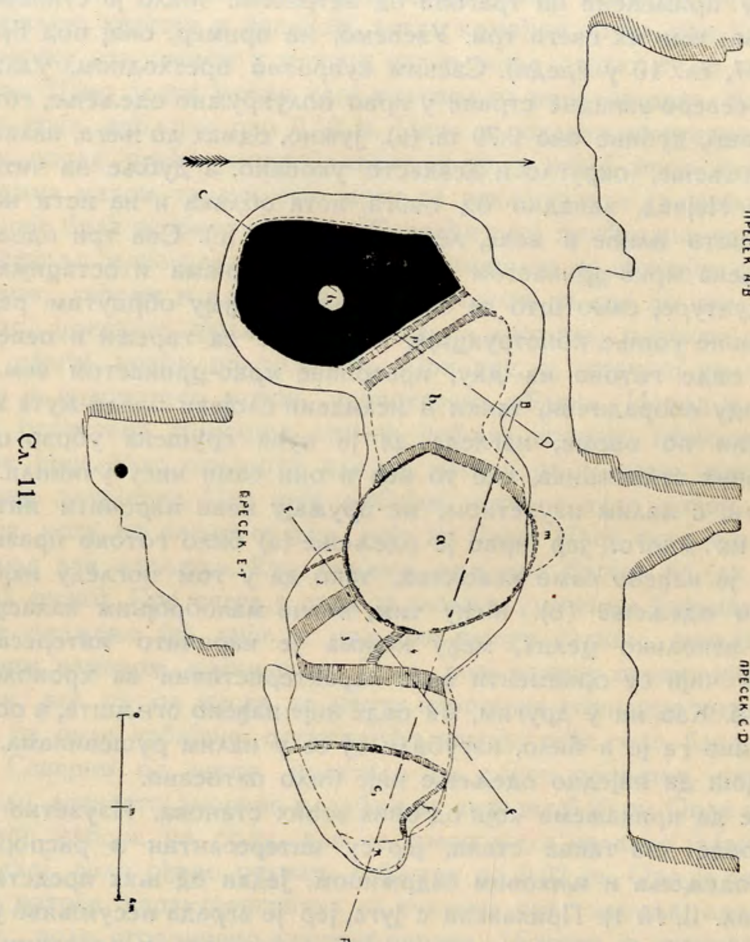
њихов број губи према ономе што га заједно чине оне, сложене из два (пл. II, № 11, 17, 20, 21, 24, 26 и 34) из три (пл. II, № 16, 25 и 27) и из више одељења (пл. II, № 1, 28, 31 и 32).

Дуго би, а и сувишно, било, описивати све ове станове; стога ћемо изнети за свaку врсту по један или два типична примерка. Почећемо са најпростијим. Обичан једноставан стан, какав је, на пример, онај под № 6, састојао се из једне левкасто укопане рупе, дубине 1.30 м. (пл. II, № 6, сл. 10, лево), ограђене вишим или нижим плетаром, над којим се дизао, вероватно, куполасти кров. Садржину јаме представљају, у главном, рушевине од горње конструкције, помешане са земљом, garežи и пепелом, затим комађем оруђа, посуђа и костима У пресеку извршеном у правцу исток-запад ређали су се слојеви овим редом. Прво један моћан слој недовољно печеног лепа, бледо-црвенкаста тона, дебљине око 0.50 м. Чини се, судећи по отисцима на лепу, да је поред прућа употребљавана, и то у већој мери, и трска, а по отисцима махом танких соја може се закључивати да горња конструкција није била особито солидна. Следећи слој, приближно исте дебљине, представља мрко-црвенкаста земља измешана са ситнијим рушевинама пепелом, гарежи и др. Најзад, испод овога па све до дна настављао се слој црнкасте земље, помешане са костима, оруђима и посуђем, ређе целим, махом поломљеним. При дну, у источној половини јаме, нађен је готово цео жрвањ, правоугаона облика. Испод њега је била једна растурена гомилица ситних рибљих костију, помешаних са пепелом. Није било огњишта, али се, готово на средини основе, назиру трагови ватришта. Под није набијан, нити се виде какви остаци од патоса, кога, по свему судећи, није ни било. Нису тако једнолики станови од два одељења. Ево, рецимо, онај под бројем 34 (пл. II, № 34., сл. 10 десно). Пре свега, у стан се улазило усеченим басамаком у прво, плиће одељење (а), чији је под био посут ситним, можда нарочито туцаним каменом, кречњаком. Само, овај камени насип није био једноставан, већ су од места до места наношене гомилице ситних камenчића, па онда набијане, остављајући између себе голо, бледо-жућкасто дно. Северно од овога налазило се друго одељење, нешто мање, округло, левкасто укопано и дубље за читавих 0.90 m. Овде нема онога каменог набора на поду, али се преко њега налазио један мрк црнкаст слој, врло рђаво очуван, дебљине до 0.02 m. Ово је такође једна врста патоса, карактеристична за станове овог насеља, али, додаћемо одмах, врло ограничено употребљавана. Његова је структура слична оној коју смо изнели раније, говорећи о патосима у првом насељу, само много простија. Изгледа да је овде преко очишћеног и само утапканог пода помазиван један тањи слој блата, направљеног од нарочито пречишћене земље, који је довољно просушен пролазио кроз сличну процедуру, како је то већ напред речено. Споменућемо још онај трапезоидни усек на западном делу периферије који је непажњом

проширен скоро двогубо и који је свакако служио као лежиште неке греде која је држала горњу конструкцију. Садржина у оба одељења у главном је иста, само су остаци материјалне културе знатно ређи у првом одељењу (а). Рушевине, које овде чине први само не тако масиван слој (0.30 m.), нешто су блеђе, често само нагорели, црнкасти леп. Остали део јаме испуњавала је мрка и мрко-црнкаста земља измешана са поломљеним, кашто целим остацима покућанства. Жрвња овде није било, али је у другом одељењу (b) нађено неколико већих каменова, неправилна облика, растурено по поду. Ни овде није било огњишта, а нису примећени ни трагови од ватришта. Мало је станова са три одељења; има их свега три. Узећемо, на пример, онај под бр. 27 (пл. II, № 27, сл. 10 у среди). Сасвим супротно претходном, улазило се овде са северо-западне стране у прво полукружно одељење, готово право укопано, дубине око 0.70 m. (а). Јужно, одмах до њега, налазило се друго одељење, округло и левкасто укопано, а дубље за читавих 0.60 m (b). Најзад, западно од овога, иста облика и на исти начин укопано, нешто плиће и веће, лежало је треће (c). Сва три одељења беху испуњена мрко-црнкастом земљом, рушевинама и остацима материјалне културе, само што се овде слојеви ређају обрнутим редом. Тако рушевине горње конструкције, измешане са гарежи и пепелом, лежале су овде готово на дну, претрпане мрко-црнкастом земљом, кроз коју иду спорадични, танки и искидани слојеви бледо-жуте здравице. Судећи по овоме, изгледа да је кућа срушена убрзо после одласка њених становника, ако то већ и они сами нису учинили. Нађени објекти, с малим изузетком, не пружају неки нарочити интерес а и нема их много. Јер прво је одељење (а) било готово празно, у трећем (c) је нађено само неколико, тако да у том погледу најбоље стоји друго одељење (b). Међу тим, иначе малобројним налазцима, има само неколико целих, међу којима је нарочито интересантан један судић чији су орнаменти врло карактеристични за хронологију овог насеља. Као ни у другим, ни овде није нађено огњиште, а остаци ватришта, ако га је и било, изгубили су се у палим рушевинама. Поменућемо још да ниједно одељење није било патосано.

Остаје да прикажемо који од оних већих станова. Изузетно овде изнећемо овде два таква стана, јер су интересантни и распоредом појединих одељења и њиховом садржином. Један од њих представља, слика 11 (пл. II, № 1). Прилазећи с југа, јер је зграда несумњиво у том правцу оријентисана, наилази се на добро очуване, у здравицу усечене степенице, шире у колико се дубље силази и неједнаке висине, која се креће од 0.20 — 0.35 m. (сл. 11, 1 — 4, упор. и пресек Е—F). Када се сиђе на последњи степен (4), па окрене на запад, улази се у централно, округласто одељење, право укопано, дубине око 1.80 m. (сл. 11, пресек А—В). За разлику од осталих, ово је одељење још и патосано, и тај се патос готово потпуно одржао. На северној страни,

од прилике на средини, налази се један лучни усек, који је и по положају и по угљенисаним остацима дрвета свакако служио као лежиште какве греде. Југо-западно од овога одељења пружало се друго, много веће, управо највеће одељење, подељено једним уским и ниским банком (р) на два дела, неједнаке величине (b_1b_2), а готово исте дубине. Знатно плиће од претходног (сл. 11, пресек (C—D), оно је, на супрот првом, више коритасто укопано. Источно од централног одељења (а) и степеница (1—4) лежало је треће одељење, укопано на сличан начин, нешто мање, али и дубље (сл. 11, пресек А—В). Ни оно није једноставно,



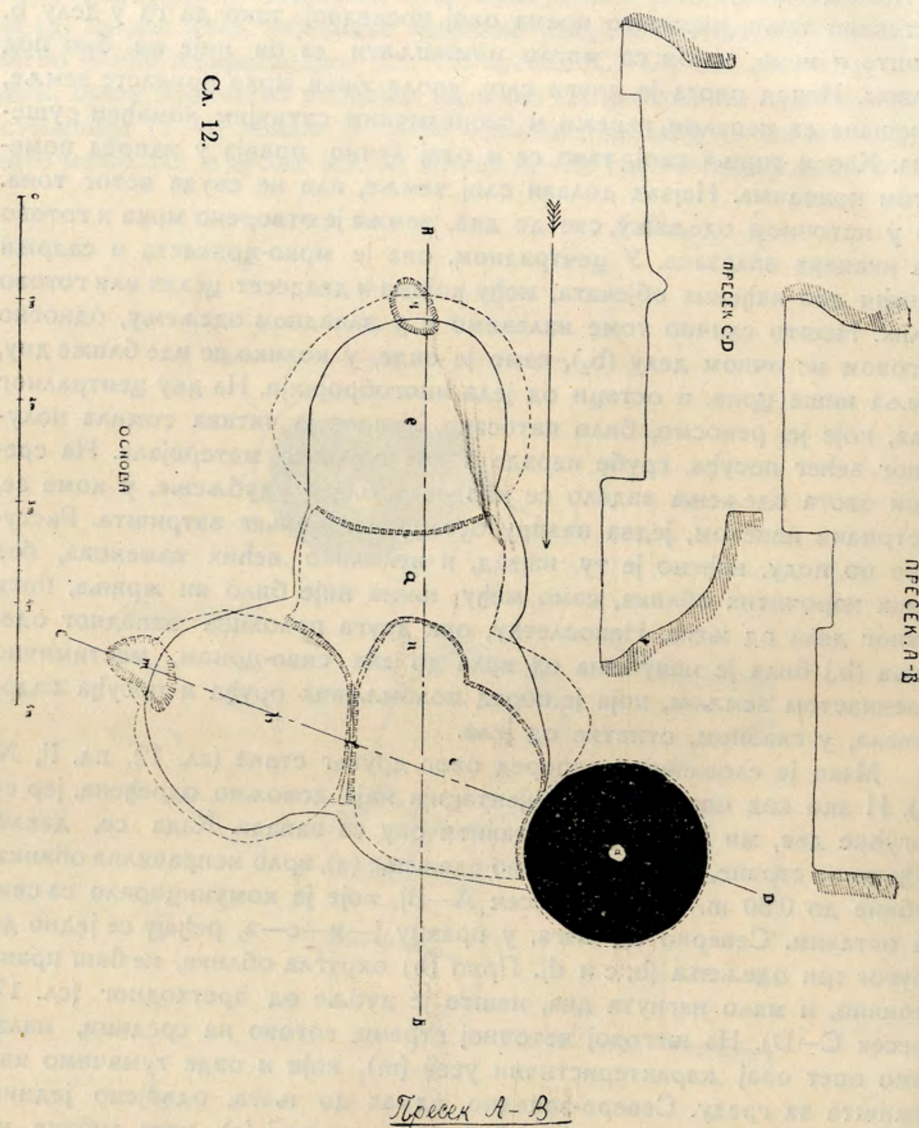
Сл. 11.

већ је једним лучним усеком такође подељено на двоје (C_1C_2 сл. 11). У источном делу, у С—И углу, уза сами зид, био је остављен један банак, правоугло засечен (f), о чијој се намени може свакојако нагађати. Одмах до њега налазио се један лучни усек, урезан на исти начин као онај у централном одељењу (m), приближно исте величине, а свакако и намене (n). Као и обично сва су одељења била затрпана,

само што садржина није била свуда иста. Тако је у централном (а), источном (c_1c_2) и делу западног (b_2) лежао озго слој рушевина недовољно печеног лепа, нарочито масиван изнад централног дела (а), где достиже дебљину од 0.60 m. Према источној и западној страни он се постепено тањи, нарочито према овој последној, тако да га у делу b, уопште и нема, те би се могло помишљати да он није ни био под кровом. Испод овога је други слој, упола тањи, мрко црнкасте земље, измешане са пепелом, гарежи и спорадичним ситнијим комађем рушевина. Као и горњи слој, тако се и овај лучно повија у напред поменутим правцима. Најзад долази слој земље, али не свуда истог тона. Јер у источном одељењу, све до дна, земља је отворено мрка и готово без икаквих налазака. У централном, она је мрко-црнкаста и садржи највећи део нађених објеката, међу којима и двадесет целих или готово целих. Нешто слично томе налазимо и у западном одељењу, односно његовом источном делу (b_2), само је овде, у колико се иде ближе дну, земља више црна, а остаци од јела многобројнији. На дну централног дела, које је, рекосмо, било патосано, лежала је читава гомила полупаног већег посуђа, грубе израде и још грубљег материјала. На средини овога одељења видело се као неко благо удубљење, у коме се, претрпани пепелом, једва назиру остаци негдашњег ватришта. Растурено по поду, нађено је ту, најзад, и неколико већих каменова, без неких нарочитих облика, само међу њима није било ни жрвња, нити каквог дела од њега. Напослетку, она друга половина западног одељења (b_1) била је испуњена од врха до дна сиво-црном, местимично зеленкастом земљом, која је поред поломљених оруђа и посуђа садржавала, у главном, отпатке од јела.

Мало је сложенији распоред овог другог стана (сл. 12, пл. II, № 28). И ако код овог стана оријентација није довољно одређена, јер су могућне две, ми ћемо претпоставити ону са запада. Када се, дакле, пође са те стране, ући ће се у прво одељење (а), врло неправилна облика, дубине до 0.80 m. (сл. 12, пресек А—В), које је комуницирало са свима осталим. Северно од њега, у правцу ј—и—с—з, ређају се једно до другог три одељења (b, c и d). Прво (b) округла облика, не баш право укопано, и мало нагнута дна, нешто је дубље од претходног (сл. 12, пресек С—D). На његовој источној страни, готово на средини, налазимо опет онај карактеристични усек (m), који и овде тумачимо као лежиште за греду. Северо-западно, одмах до њега, одвојено једним врло уским банком (l), лежало је друго одељење (c), исте дубине, не сасвим округла облика и са једним повећим полукружним усеком на ј—и делу основе (n). Све у истом правцу, и непосредно до овога, наставља се треће и најдубље одељење (сл. 12, пресек С—D), готово потпуно округло, црна пода, али не патосано (d). Напослетку, јужно од првог (а), сасвим одвојено, налазило се пето (е) и последње одељење. Плиће од претходног (d), али дубље од свих осталих (сл. 12, пресек А—В),

оно је мање-више округло и левкасто укопано, а сем тога има на јужној страни, на половини, онај какатеристични усек (q), чија је намена, после онога што је напред речено, довољно јасна.



Сл. 12.

Прва три (a, b, c) и пето (e), четврто (d) само делимично, покривао је озго слој црвенкастих рушевива, неједнаке дубине, која се креће од 0.20-0.35 m. Испод њега, па све до дна, настављао се слој отворено-мрке земље, испресецан, у петом одељењу (e), тањим слојевима црнкасте. Четрвто одељење (d) испуњавала је сиво-црна земља, са појединачним ситним комађем лепа. Прва три одељења дала су ре-

лативно мало објеката, тако да се њихов укупан број једва може поредити с оним што га је дало оно једно, пето одељење (e). Али не само квантитативно, већ и квалитативно, наласци из овога одељења далеко боље стоје од оних у осталим. Нарочито место међу њима заузимају два, врло важна за датирање овог насеља. Први представља један велики питос, врло лепо очуван, боље израде и материјала, карактеристично орнаментиран. Претрпан земљом, готово празан, лежао је он изврнут и ближе западном зиду. Недалеко од њега, према источној страни, нађен је један потпуно очуван бакарни ножић, типичан за доба из кога је — други од горе поменутих налазака. Између многих одломака, често врло великих и грубо рађених судова, растурених по поду, нађен је један особито лепо и изванредно очуван жрвањ, један од најлепших, да не кажемо најлепши примерак ове врсте у целом насељу. Напослетку, према c—u, ближе првом одељењу (a), нађена је једна повећа гомила пепела, испод које је лежало, мало убијено, уобичајено ватриште. Додаћемо да ни у једном од поменутих одељења није нађен патос. Што се тиче четвртог одељења (d) односно налазака у њему, њих, као у одељењу b_2 у сл. 11, представљају отпаци од јела и поломљена оруђа и посуђе.

И овде од горње конструкције имамо само рушевине. Међутим, то нису оне масивне рушевине из горњег насеља, црвено печене и са отисцима често врло дебелих греда, већ ситне и танке, са појединачним крупнијим комађем, махом недовољно печене, а некад обични, црнкасти леп. По свему изгледа да овде није употребљена нека особито јака грађа, већ само неколике дебље соје, повезане танким, па испреплетане прућем и трском, која је овде, судећи по отисцима на лепу, употребљена у већој мери. Што се тиче облика, он је у главном одговарао ономе што су га имали они доњи, укопани делови. Ово нарочито важи за оне простије станове, јер је у томе погледу код оних сложених могло бити и нешто разлике.

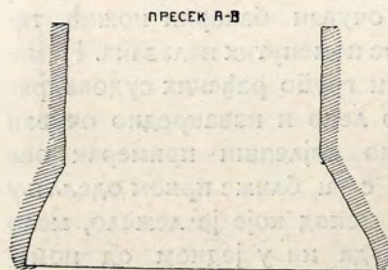
Мало је теже одредити употребу појединих одељења. Код оних једноставних и простијих, од једног и два одељења, она се већ по себи разуме, код оних од три, четири и више одељења, то није довољно јасно. При свем том, употребу неких можемо доста поуздано одредити. Тако, изгледа, да је било правило да сваки већи стан има као неку врсту ходника, у који се споља непосредно улазило, било нарочитим степеницама (сл. 11, 1-4), било без њих (сл. 10, a; сл. 12, a). Исто је тако у сваком оваквом стану било по једно одељење са ватриштем и осталим што је потребно за спремање хране — дакле нека врста кухиње (сл. 11, a; 12, a). Напослетку, одељења b, и d (сл. 11, 12) очигледно су служила као сметлишта.

Чему су све служила остала одељења, не може се баш тачно рећи, али су свакако задовољавале остале потребе њихових становника, који су, изгледа, прилично полагали на свој комодитет.

в) ЂУБРИШТА

Неколико јама, као што је речено напред, представљају обична ђубришта.

Неједнаке величине и дубине, која се креће од 1.50—2.40 m., могле би се оне, према облику, поделити у две групе. Прву, мању, представљају оне озго, донекле право укопане, па у доњем делу нагло проширене тако, да им је дно знатно пространије од отвора (сл. 13, пресек А—В). Другу, већу, групу чине обичне, левкасто укопане рупе, какве су, на пример, доњи делови једноставних станова (сл. 10, пресек А—В лево). Садржина им је као у већ описаним сметлиштима. Црна, влажна земља, местимично сивкаста, жућкаста или зеленкаста услед органских распадања, измешана је са масом одломака посуђа и оруђа, рибљих и животињских, нарочито јеленских, костију. Уосталом, један поглед на сл. 14 чини сваку дескрипцију излишном (сл. 14).



Сл. 13.

с) ГРОБ

Засебно место међу јамама заузима једна, у којој је, поред осталог, нађена човечија глава (пл. II, № 23; сл. 15). Јама је малих размера, дубине 0.90 m, типа оних врло малих (пл. II, № 15, 29, 30), само са једним додатком на јужној страни, у виду једног правоугаоно засеченог ровића, дубине 0.50. На северној страни овога ровића, баш на самој ивици, лежала је поменута глава положена наузнако и скренута истоку (сл. 15). Доњи део главе у главном је очуван, а од горњег задњи део темена, затим већи део чела и лица. Поред главе, са западне стране, лежала је једна нагорена кост, једина од осталог костура, свакако од руке. Са источне стране, недалеко од темена, нађено је неколико комада од једног мањег


Сл. 14.

суда, амфораста типа. Напослетку, на истом одстојању, само према северу, дакле у јами, било је растурено неколико животињских костију, махом ситнијих. Непосредно око главе земља је гараво-црна, са очевидним остацима од сагорених материја, међу којима се лепо разликује једно парче угљенисане кости. У самој јами, иначе, нађено је врло мало објеката, који су стратиграфски овако били распоређени. Готово на дну, лежало је два-три камена, неједнаке величине и неправилна облика, а поред њих један готово цео жрвањ. У слоју изнад овога покупљено је неколико комада од посуђа и два-три фрагментирана оруђа. Најзад горњи и највиши слој био је потпуно празан. И јаму и ровић испуњавала је мркоцрнкаста земља.


Сл. 15.

* * *

Има известан број јама, седам на броју, које нисмо могли уврстити ни у једну од горе побројаних група, јер оне очигледно нису ђубришта, али на сву прилику ни станови. Иначе, оне се разликују од осталих и по облику и по начину како су укопане. Тако су четири више елипсоидна облика, врло плитко укопане (0.25 - 0.40 m) и већином окренуте истоку (пл. II, 8, 12, 19). Затрпане мрко-земљом и готово без икаквих остатака материјалне културе, са нешто мало ситног комађа од танког лепа горње конструкције, доводе оне у недоумицу, чему су управо служиле. Остале три (пл. II, № 15, 29 и 30) врло су малих размера, левкасто укопане, али тако, да им је дно скоро за половину уже од отвора. Сем тога, оне су двапут дубље од претходних (0.50 - 0.90 m), а мрко-црнкасту земљу, којом су биле испуњене, покривао је озго један релативно дебео слој рушевина, што показује, да је њихова горња конструкција била знатно солиднија од оне у претходних. Додаћемо да је у свакој од свих јама нађено нешто одломака од посуђа а и неколико фрагментираних оруђа. О употреби ових одељења могу се правити разне претпоставке; једино је очевидно да су оне служиле средњим становима можда као посебне одаје за оставу или томе слично.

Станови, јаме и остало, представљају само један део онога што је откопано у овим насељима; други, већи, чине многобројни остаци материјалне културе, о којима ћемо, ако нам то буде могућно, говорити у продужењу овога чланка.

Преглед књига и листова.

Murnu, George —, Vase pictate grecesti (у издању Народног Музеја у Букурешту, секција грчко-римска). Букурешт, 1910. Велика 8⁰; стр. 55.

Описан је један мањи број грчких сликаних ваза геометријског (линеарног) стила, које се налазе у Народном Музеју у Букурешту.

Behn, Fr. —, Römishe Keramik mit Einschluss der hellenistischen Vorstufen. Mainz, 1910. 8⁰, стр. 274, 12 таблица и 25 слика у тексту.

Ко би желео да се ближе упозна с римском грнчаријом, нашао би у овој књизи један изврстан преглед те врсте старина.

Pârvan, Vasile —, Contributii epigrafice la istoria crestinismului Daco-Roman. Букурешт, 1911. 8⁰, стр. 222.

Опширна историја хришћанства у Дакији у ранохришћанско доба. Књига је брижљиво израђена и предмет је детаљно на основу извора и самосталних студија обрађен. Дело има значаја и за историју раног хришћанства у нашој земљи. Један знатан део књиге посвећен је Илирику, Далмацији и Горњој Мезији, Панонији, Истри итд., св Никети из Ремезијане (Бела Паланка), св. Јерониму, Дробети итд.

Andriesescu, Ioan —, Contributii la Dacia inainte de Romani. Јаш, 1912. 8⁰, стр. 124 (с 8 таблица и једном географском картом).

Интересантан прилог преисторији Дакије. Писац објављује и описује оружје, оруђе, керамику и пластику дачку из предримског доба. Овим предметима тражи он аналогије у другим областима, суседним и даљим. На основу скупљеног материјала он затим изводи закључак о преисторијској етнологији Дакије.

Cumont, Fr. —, Les mystères de Mithra. III. édition. Bruxelles, Lamartin, 1913. 8⁰, стр. 258, слика 28 и једна карта.

У нашој земљи нађено је на више места трагова култа Митре, бога сунца. Особито је чувен рељеф из Коњица и Митрини храмови у Птују. Најзнатније дело о Митри написао је F. Cumont. Књижица чији смо наслов исписали даје у крупнијим потезима извод из тог великог дела и упознаје нас у главним цртама с Митрином вером, њеним пореклом, њеним ширењем, учењем, литургијом, свештенством и вернима. Књига је не само врло стручно, него и врло лепо и занимљиво написана.

Andriesescu, Ioan —, Asupra epocei de bronz în România. 1. Un depou de bronz la Sinaia. 2. Obiectele de bronz dela Predeal. Букурешт, 1916. Стр. 2—18. (У Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice" 1915).

Писац објављује два депоа из бронзаног доба нађена у Румунији. Предмети који су сачињавали ове депое су секире, огрлице, келтови, мачеви, итд. На крају додат је доста опширан извод на француском језику.

Provinzialmuseum in Bonn. Führer durch die antike Abteilung. Bonn, 1915. 8⁰, стр 238 и 32 таблице.

Изврстан вођ кроз све одељке античке збирке чувеног „провинцијалног" музеја у Бону (старо и ново камено доба, бронзано и гвоздено доба, римска периода: метал, стакло, ископавања римских старина, надгробни споменици, споменици богова, рано хришћански споменици, доба сеобе народа).

Soutzo, M. —, *Contribution de la numismatique à l'histoire du passé de la Roumanie Transdanubienne* (у Bulletin de la Section Historique de l'Académie Roumaine 1916). Букурешт, 1916. 8⁰, стр. 2—14.

Писац даје неколико општих опажања за стару историју Дакије на основу новца који је кован у тој области.

Behrens, G. —, *Bronzezeit Süd-Deutschlands.* Mainz 1916. 8⁰, стр. 294, 24 таблице и 50 слика у тексту.

Каталог у ком су описане најкарактеристичније појаве бронзаног доба у Јужној Немачкој. У књизи се говори о 737 места где је нађено у тој области старина из те периоде. Велики број лепих слика помаже да се о бронзаном доба јужне Немачке стекне једна тачна слика.

Preisigke, Friedrich —, *Die Inschrift von Skaptoparene in ihrer Beziehung zur kaiserlichen Kanzlei in Rom.* Штрасбург. Trübner, 1917. 8⁰, стр. 78.

Г. 1868 нађен је близу Џумаје (у Бугарској), где је била стара варош Scaptoparene, један важан грчко-римски натпис. Он је више пута публикован и коментарисан. О њему је писао и Г. Кацаров („Просбата на Скаптопаренцитѣ до императора Гордиана III." у „Годишникъ на Университета" за 1904/5). У овој књизи говори се не о садржини натписа, него о поступку који је имао да се учини у царској канцеларији према молби скаптопаренских грађана упућеној римском цару. Садржина натписа је та молба. Расправа је веома минуциозна и учена.

Soutzo, Le prince Michel —, *Les origines des monnaies.* Saint-Germain-Lès-Corbeil, Leroy, 1917. 8⁰, стр. 23. Цена 2.50 франка.

Интересантна расправица о постанку и првим почецима новца. У књижици има више слика.

Teodorescu, D. M. —, *Monumente inedite ain Tomi.* Букурешт, 1918. 8⁰, стр. 165.

Многи дотле непознати натписи и скулптуре нађени у Tomi. На крају један извод на француском језику.

Lehner, H. —, *Die antiken Steindenkmäler des Provinzialmuseums in Bonn.* Бон, 1918. 8⁰, стр. 512 и 140 слика у тексту.

Ово је каталог камених античких споменика у богатом бонском музеју (натписи, статуе и рељефи, урне за пепео и саркофази, делови архитектуре, предмети за разну употребу).

Lehner, H. —, *Das Provinzialmuseum in Bonn. I. Die römischen Skulpturen.* Bonn, 1905.

Ово је допуна претходној књизи. Дело се састоји из 34 таблице на којима се налазе слике најважнијих споменика бонског провинцијалног музеја. Слике су врло добре.

Cumont, Fr. —, *Comment la Belgique fut romanisée.* II. édition. Lamertin, 1919. 8⁰, стр. 109 (с већим бројем слика).

Писац нас упознаје на мајсторски начин с Белгијом у римско доба: с романизацијом, администрацијом трговином (увоз и извоз), земљорадњом, индустријом, уметностима, са ширењем латинског језика, с религијом итд. Књига је написана за широке слојеве.

Schuchhardt, C. —, *Alteuropa in seiner Kultur- und Stilentwicklung.* Trübner, 1919. 8⁰, стр. 350. Са 35 таблица и 101 сликом у тексту.

Преисторија Европе: палеолитско доба, прелаз у неолитик, неолитик (у западној, северној и јужној Европи), бронзано доба на југу, Мисир, Хети и Етрурија, Троја, Микена и Омир, бронзана периода у северној и средњој Европи, лужичка култура, гвоздено доба (халштат, виланова, латен, римско доба, сеоба народа, Словени и Викинги). На завршетку има глава о Индоевропљанима. Дело је поуздан вођ кроз преисторију Европе, написано тако да га могу с коришћу читати и нестручњаци.

Кацаровъ, Г. —, *Келтитѣ въ стара Тракия и Македония.* (У Списание на българската Академия на наукитѣ, кн. XVIII. Клонъ историко-филологиченъ и философско-общественъ, 10). Софија. 1919. Стр. 41—80.

Пошто је бацио један поглед на стање у Македонији и Тракији у време кад се на Балканском Полуострву појављују Келти, писац говори опширно о Келтима на Балканском полуострву, о Келтима у Тиле и о Скордисцима. Г. Кацаров је изворе и сву нову литературу пажљиво проучио и увек самостално обрадио. Он доноси често интересантне закључке.

Luckenbach, H. —, *Kunst und Geschichte. I. Altertum.* R. Oldenbourg, 1920. Вел. 8⁰, стр. 114, с три таблице у боји и 277 слика. 12. издање.

Албум слика из свих времена и земаља старе оријенталне и грчко-римске историје: Мисир, Асирија и Вавилонија, грчка архитектура, четири културна и уметничка центра (Олимпија, Делфи, Атина, Пергам), грчки богови, грчко вајарство и сликарство, Помпеја, Рим, римске провинције. Књига је јефтина и нестручњацима може да да појам о старој уметности.

Menghin, Oswald —, *Urgeschichte Niederösterreichs* (св. 7 дела Heimatkunde von Niederösterreich). Беч, A. Haase 1921. 8⁰, стр. 33.

Одличан кратак преглед преисторије Доње Аустрије. Ову књижицу топло препоручујемо.

Kubitschek, W. —, *Die Römerzeit* (св. 8 дела Heimatkunde von Nieder-österreich). Беч, A. Haase, 1921.

Познати нумизматичар и археолог бечки, проф. унив. В. Кубичек изнео је у овој лепој књижици у кратким маркантним потезима историју Доње Аустрије у римско доба. Препоручујемо сваком ову књижицу.

Kazarow, Gawril —, *Ein Mithrasrelief aus Bulgarien.* (У Archäologischer Anzeiger 1921).

Кратко саопштење о једном рељефу који је нађен северно од Јамбола и који представља Митру како убија бика. Саопштењу је додата слика рељефа.

Ebert, Max —, *Südrussland im Altertum.* K. Schröder, 1921. 8⁰, стр. 436 и 145 слика.

Преисторија Јужне Русије, од палеолитских времена, и историја до упада Хуна. Писац је добар познавалац те теме и у његовој књизи налазимо скупљено и критички проучено и сређено све што се знало о јужној Русији у време до 2000 г. пре Хр., затим оно што је данас познато о Скитима, о грчкој колонизацији на северној обали Црног мора, грчкој трговини, грчким градовима Тарасу, Олбији и Херсонесу, о грчким гробовима, о Готима и Хунима итд.

Moisil, C., Studii si cercetari numismatice. XIV. Monetele Dacilor. (У Buletinul societatii numismatice române XV (1920). Букурешт, 1921. 8⁰, стр. 20.

Новац који је био у промету у Дакији пре Римљана. Порекло варварског новца у Дакији. Типови дачког новца (тип македонског новца Филипа II, тип новца Александра Великог и тетрадрахме острва Таса, подражавања римског новца).

Cronica numismatica si arheologica. Director: *Const. Moisil.* Tom. III. No 1—12. 1922.

Часопис за нумизматику и археологију. У њему се налазе многи занимљиви чланци са сликама.

Poland, Fr. —, *Reisinger, E.* —, *Wagner, R.* —, *Die antike Kultur in ihren Hauptzügen dargestellt.* Teubner, 1912. 8⁰, стр. 242. Са 181 слика.

Ко жели да се упозна лако и добро с целокупном старо-грчком и римском културом, с књижевношћу, науком, религијом, уметношћу (архитектура, пластика, сликарство итд.), приватним животом (стан, намештај, одело, дневни живот, трговина и занат, породица, васпитање, погреб), војском, државним уређењем, нека му је топло препоручена ова лепа књига.

Kazarow, Gawril —, *Neue Denkmäler zur Religionsgeschichte Thrakiens* (У Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts 1922), стр. 183—202.

Писац објављује неколико нових рељефа (трачки коњаник, Херкул, Артемида, Зевс, и Хера, нека богиња) и неке статуе (Хермес, Силен).

Попов, Р. — и *Мушмов, Н.* —, *Ржководство за разкопки, сжбиране и запазване на старини и монети.* Софија, 1922. Мала 8⁰, стр. 233.

Једна корисна књижица за све који се баве старинама. Најпре се даје један преглед културних епоха у Бугарској (преисторија, грчка колонизација, римска владавина, византијско-бугарска епоха, турска владавина). Затим се говори о облицима старина и

дују се кратка упутства за проучавање старина (пећине и како се снимају планови пећина, преисторијска насеља, разне врсте мегалита, како се рестаурирају мегалитске гробнице, могиле, купатила, тврђаве итд.). Књижица даје добра упутства за откривање старина и раскопавања (дневник који при том треба водити итд.). Врло важан и интересантан је одељак о чувању (консервирању) старина (дрво, кост, бронза, злато, сребро, гвожђе, стакло, ћилибар, новац итд.). Ту можемо рачунати и главу пету где се говори о употреби спармацета, парафина, стеарина, о прављењу отисака (мулажа, матрица), о фотографирању, о фалсификатима итд. Глава VI посвећена је нумизматици, VII. натписима, VIII уређивању старина у збиркама, IX разним занимљивим питањима (ко има право да раскопава старине, одређивање висине човека на основу појединих костију, хронолошки преглед разних културних народа.

Rathgen, Fr. —, Die Konservierung von Altertumsfunden. I. Stein und Steinartige Stoffe. II. Augl. G. Reimer, 1915. 8⁰, стр. и 153 и 91 слика.

У вези с мало час поменутом књижицом наводимо и ову, која говори о том како се конзервирају старине од камена (кречњак, мрамор, алабастер, пешчар, гранит, ахат, карнеол, итд.; употреба парафина, колодијума, воска итд), иловаче, стакла итд., о отисцима у гипсу и у иловачи и другим неким стварима. Упут је израђен веома стручњачки.

Годишњак Срп. Краљ. Академије. XXXII (за 1922 г.). У овој свесци Годишњака штампан је на стр. 284—314 извештај о раду Народног Музеја у Београду у 1923 години. После једног увода пуног детаља Анта Мудровчић подноси исцрпан извештај о историјској збирци, оружници и музејској библиотеци, С. Страла о модерној галерији, а Б. Сарија о преисторијском, римском и нумизматичком одељењу. Сви ови извештаји врло су интересантни и дају тачну слику о раду Нар. Музеја у 1923 године.

Jorga, N. —, Le royaume dace et la civilisation romaine. (Académie des sciences, Belles—lettres et arts . e Lyon), Lyon, 1923. 8⁰, стр. 1—5.

Неколико напомена о дачким владаоцима Буребисти и Децебалу.

Buletinul societatii numicmatice romane. Уредник C. Moisil. Букурешт. 1993.

Овај румунски часопис за нумизматику излази има већ осамнаест година. Часопис се уређује добро и он је пун драгоценог научног материјала.

Годишник на Народния Музей. Бугарски археолози издају поред својих „Известия на българското археологическо друживство (Институтъ)“ и часопис под горњим насловом.

Поред годишњег извештаја о музеју у Софији (личне вести, канцеларија, библиотека, фотографска збирка, откуп старина итд.), доноси „Годишник“ и археолошке расправе и објављује археолошки материјал. Сви радови ограничавају се на археологију Бугарске, као и у „Известия“. „Годишник“ се врло добро уређује.

У свескама за 1920 и 1921 год. изишли су ови чланци:

Година 1920:

А. Поповъ, Материали за прѣдисторията на България.

D-ръ Ив. Велковъ, Археологични изслѣдвания.

М. Бръчкова, Nicopolis ad Istrum.

Н. А. Мушмовъ, По одкраднатитѣ монети въ Рилския монастиръ.

D-ръ Кр. Миятевъ, Палеографични бѣлѣжки върху нѣколко Търновски надписа.

А. Радославовъ, Видинската крѣпость.

А. Грабаръ, Матеріалы по средневѣковому искусству въ Болгаріи.

Година 1921:

Андрей Протич, Арбанашката кѫща.

Кр, Миятев, Палестински крѫстове в Бѫлгария.

А. Грабар, Стенописѫт в цѫрквата Св. Четиредесет мѫченици в В. Тѫрново.

А. Н. Мушмов, Развитието на бѫлгарската нумизматика и класификация на бѫлгарските монети.

Г. И. Кацаров, Антични паметници из Бѫлгария.

Р. Попов, Материали за проучване на халщатската и ла-тенска култури в Бѫлгария и Македония.

Б, Филов, Раскопки в цѫрквата Св. Георги в София.

Ив. Велков, Антични наметници из Бѫлгария.

Н. Петков, Отпечатѫци от плетки, намерени в предисторичното селище »Обреща« при С. Горни Богоров (Софийско).

Р. Попов, Материали за предисторията на Бѫлгария.

Ив. Велков, Старини около с. Байлово, Каменица и Гол. Раковица.

Кр. Миятев, Приноси кѫм средновековната археология на бѫлгар. земи.

А. Грабар, Няколко средновековни старини в западна Бѫлгария.

Н. Мушмов, Монети в обществени и частни сбирки в провинцията.

Известия на българското археологическо дружество (Институтъ). Од год. 1910 излази редовно овај часопис. На њему раде сви бугарски стручњаци. Досад је у њему изишао читав низ изврсних археолошких расправа и објављен је драгоцен и богат археолошки материјал, и у техничком погледу „Известия“ заслужују сваку похвалу.

Вредно је да донесемо овде главну садржину свезака које су досад изишле.

Том I. (1910)

Филовъ, Б. Избрани паметници на античното изкуство въ Блгария.

Кацаровъ, Г. И. и Тачевъ, Х. Новооткрита старохристиянска гробница въ София.

Златарски, В. Н. Къмъ вьпросо ва най-старитѣ български монети.

Ивановъ, Йор. Царь Самуилввата столица въ Прѣспа.

Койчевъ, П. Рѣзбарското искуство въ България.

Чилингировъ, А. Д. Стѫпални косни идоли.

Кацаровъ, Г. И. Припосъ къмъ археологията на България.

Шкорпилъ, К. Планъ на старата българска столица Велико-Търново.

Филовъ, Б. Два могилни гроба въ Балкана.

Сводеста гробница при Плѣвенъ.

Ивановъ, Йор. Отчетъ за разкопкитѣ при Кадинъ-мостъ, Кюстендилско.

Вълевъ, К. Разкопки при Плѣвенъ.

Археолошке вести.

Ново откривене старине.

Оцене и библиографија.

Том II. свеска 1 (1911)

Йор. Ивановъ, Старобългарски и византийски пръстени.

П. Мутафчиевъ, Църковни старини отъ XVII и XVIII вѣкъ.

САДРЖАЈ



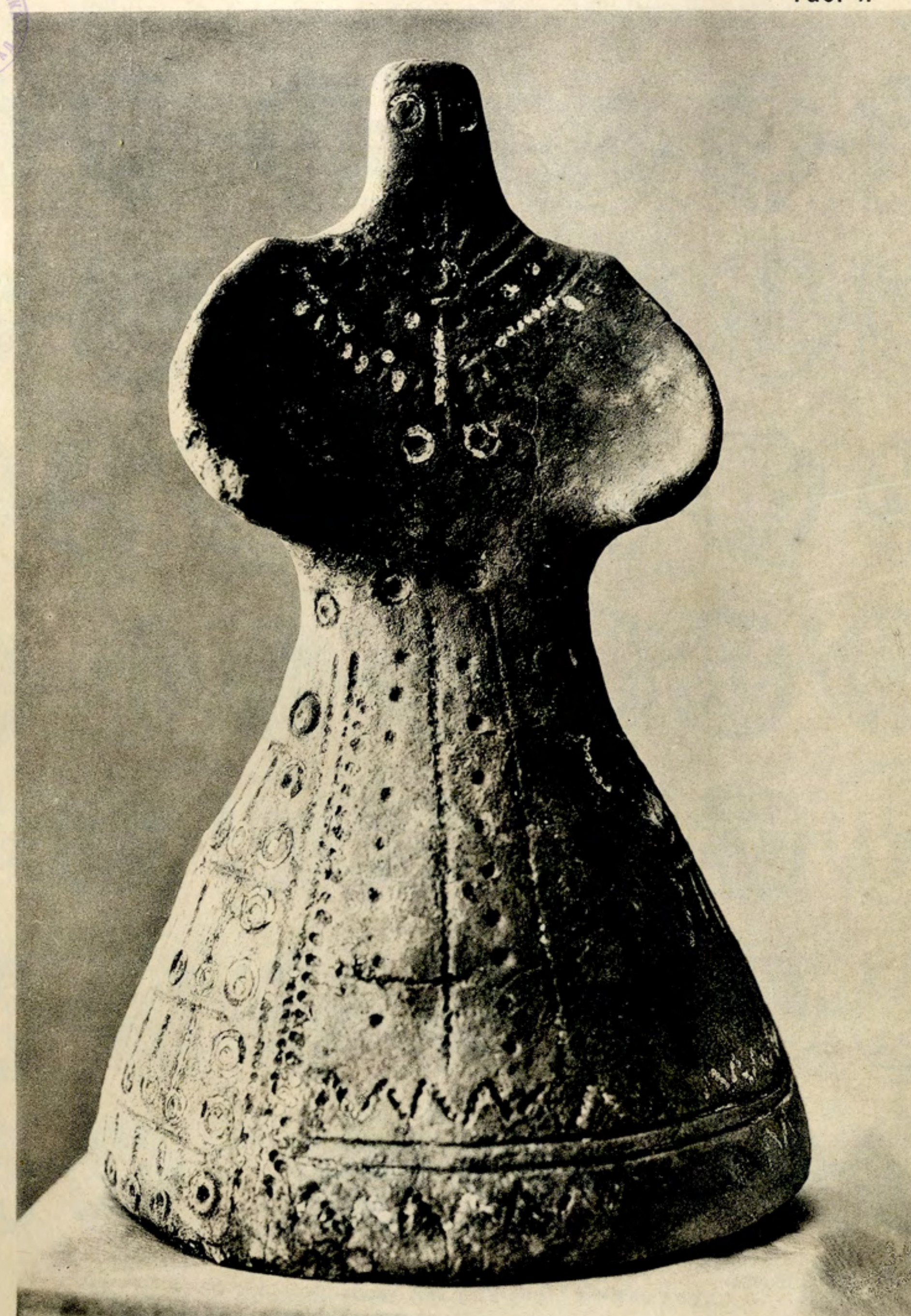
TABLE DES MATIÈRES

ИСПРАВКЕ

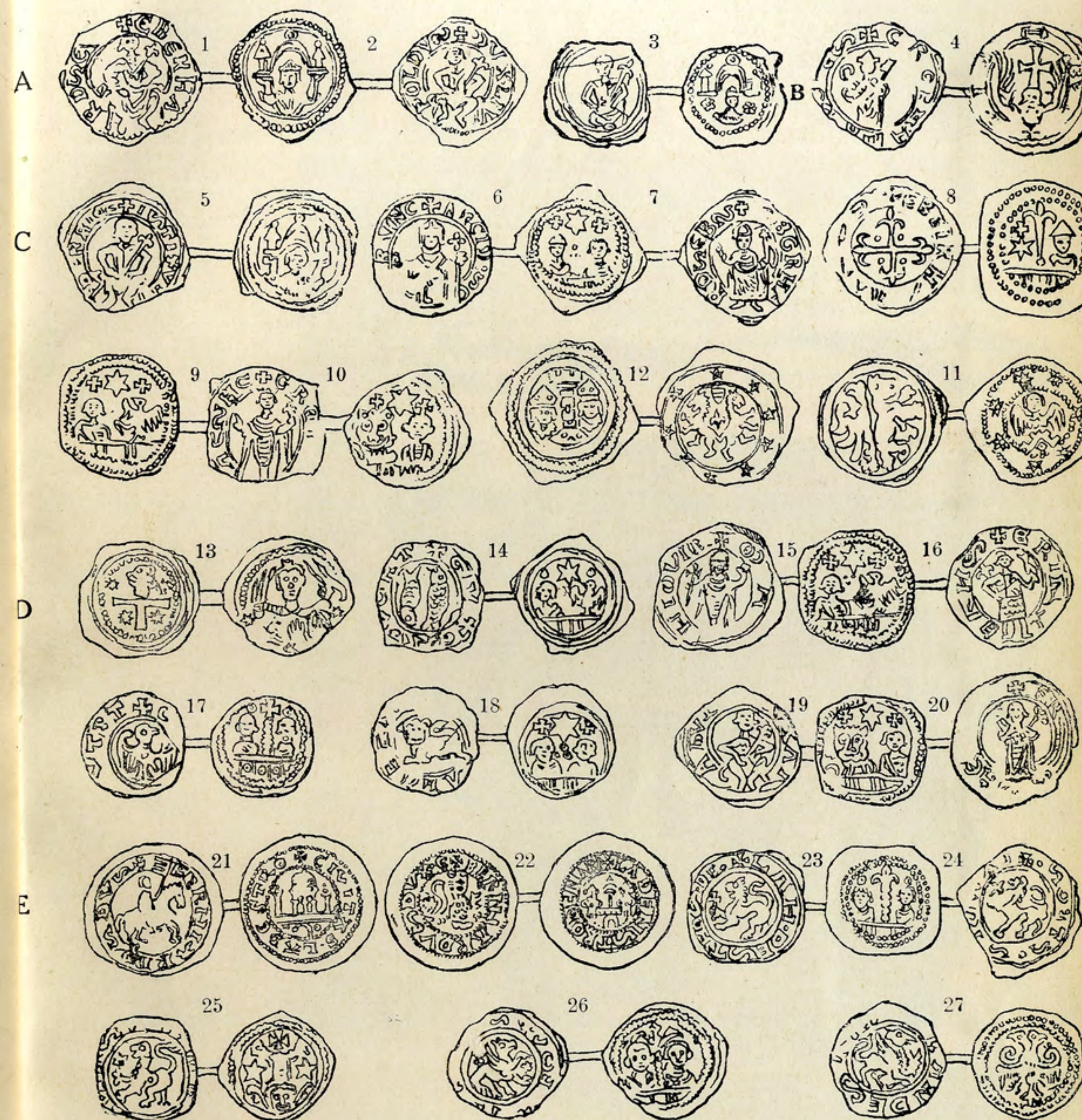
На стр. 18 у другој колони озго између „патрїарха Гаврїила и Викентиа“ треба уметнути: „патрїарха Гаврїила“;

На стр. 24 под 58) ваља читати „налида (?)“ место „налда (?)“.

Ред патријараха на стр. 17 и 18 погрешно је преломљен. После „Арсениа в̈“ у левој колони на стр. 17 ваља продужити читање на стр. 18 у левој колони, па по том прећи на десну колону стране 17 и свршити са десном колоном на стр. 18.



Идол у Вршцу.

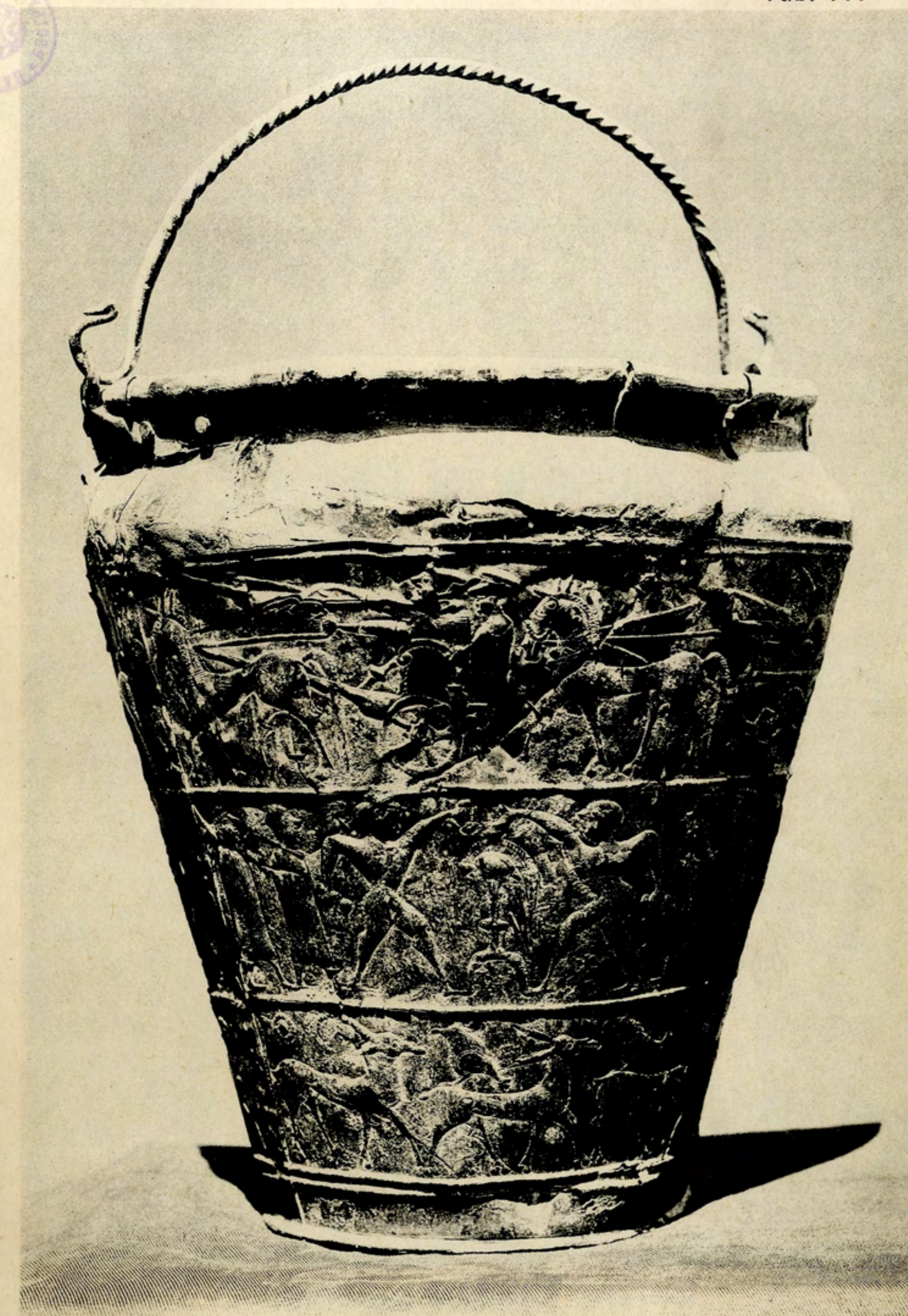


A. *Ptuj* br. 1—3: Zajednički novac oko 1222 god. i docnije.
B. *Rajhenburg* br. 4: oko 1225 god.
C. *Brežice* br. 5—10 i 20: Arhiepiskop Eberhard II oko 1225—1235 god.
br. 11, 12: oko 1265—1276 god.
D. *Hrvatski Brod* br. 13: Episkop Otto od Freising-a oko 1209—15 god.
br. 14—18: Markgraf Heinrich IV Istriski 1215—1274 god.
br. 19: Babenberški u Hrvatskom Brodu.
E. *Kostanjevica.* Vojvoda Bernhard Koruški († 1256 god.)
br. 21, 22: po akvilejskom i ljubljanskom tipu kovani oko 1215—20 god.
br. 23—26: po frizaškom tipu oko 1220—40 god.
br. 27: opet po akvilejskom tipu oko 1250 god. i docnije.

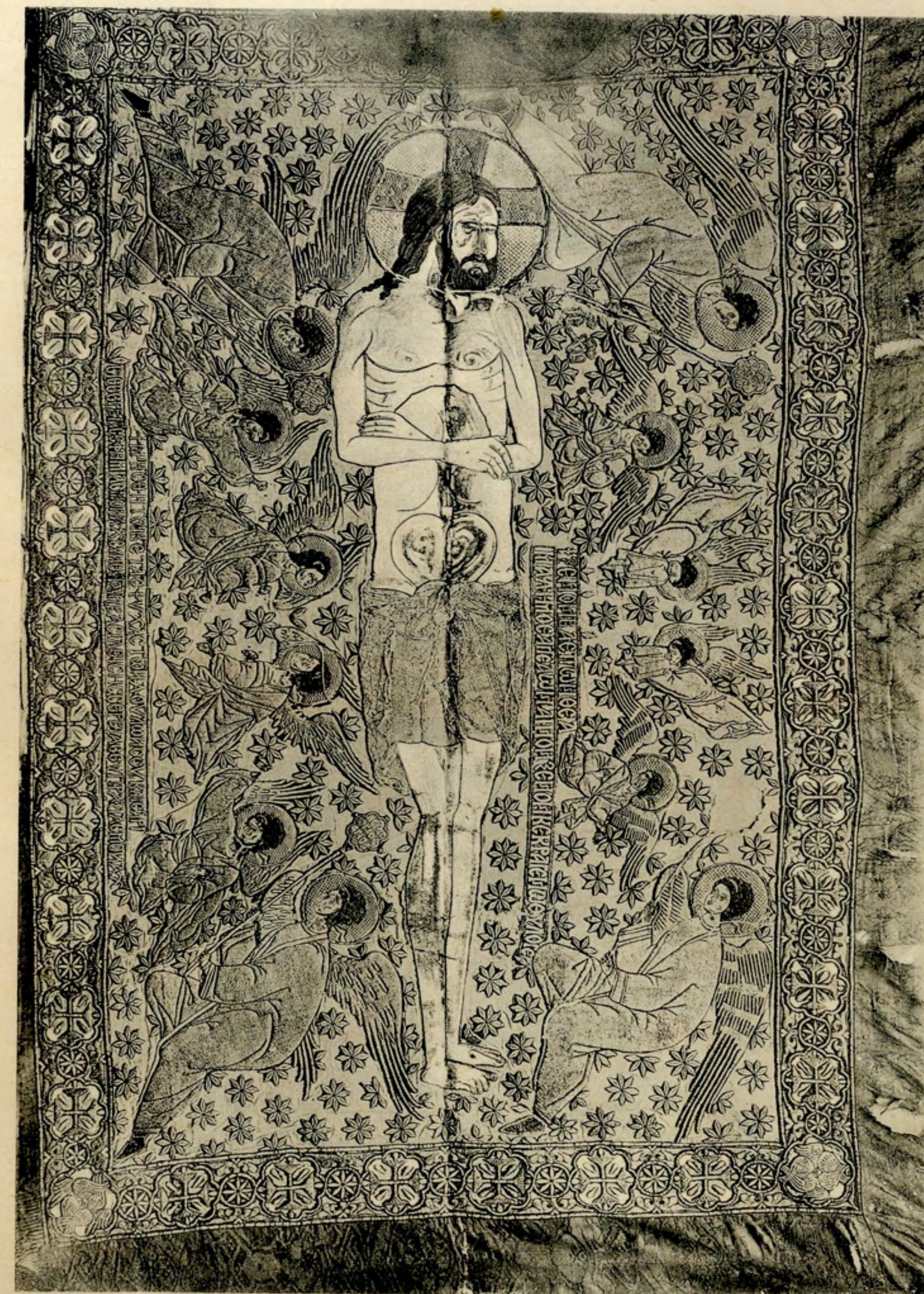




Situla iz Vača.



Situla iz Vača.

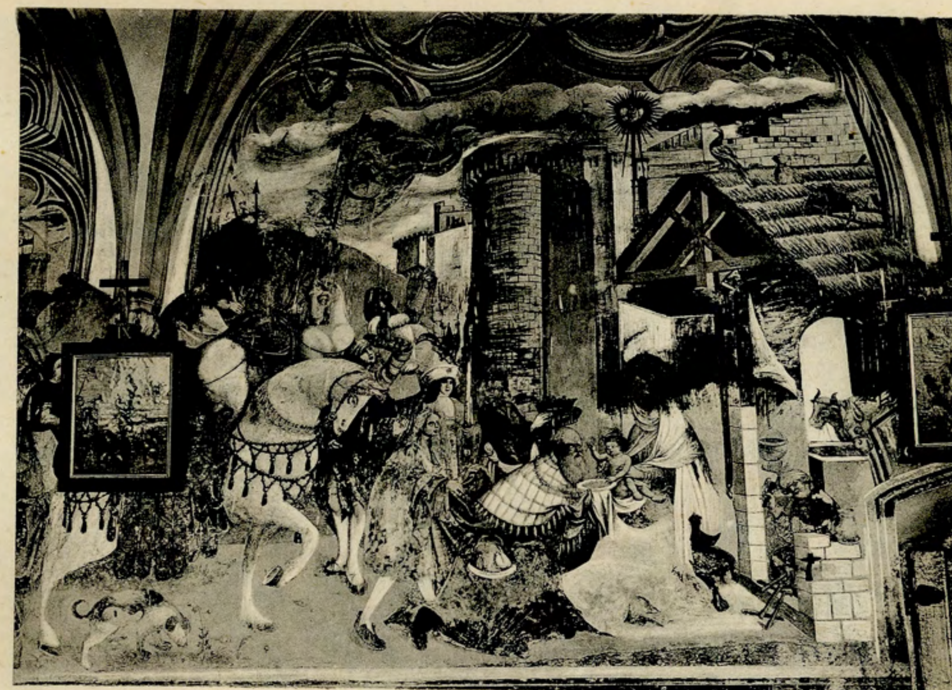


Плаштаница монахиње Јефимије.



Sl. 1. Sv. Primož kod Kamnika, Sv. 3 Kralja.





Sl. 2. Sv. Primož kod Kamnika, Sv. 3 Kralja.



Sl. 1. Sv. Primož kod Kamnika, Marija sa plaštem (posle restauracije).



Sl. 2. Sv. Primož kod Kamnika, Sv. 3 Kralja, detajl.